ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME XVII
1980

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

ION ZAMFIRESCU

Membres:

SIMION ALTERESCU
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
ALFRED HOFFMAN
GEORGE LITTERA
RADU POPESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOŞARU
ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaires scientifiques de rédaction:

OLTEEA VASILESCU (Théâtre, Cinéma)
LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU (Musique)

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

LA REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, parait une fois par an.
Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à « ILEXIM — Serviciul Export-Import Presă », P.O. Box 136—137, télex 11226, str. 13 Decembrie 3, 79517 Bucureşti, România, ou à ses représentants de l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction : 196, Calea Victoriei — 71104 Bucureşti, téléphone 50 56 80

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125 — 79717 Bucureşti, téléphone 50 76 80
ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XVII, 1980

LA CULTURE ROUMAINE DANS LE CIRCUIT EUROPÉEN

N. TERTULIAN, Le Théâtre dans la pensée esthétique de Tudor Vianu . . 3
ILEANA BERLOGEA, La Comédie contemporaine roumaine dans le contexte universel 11
ANISIA POPESCU-DEVESELU, Témoignages sur Georges Enesco pédagogue 23
GEORGE LITTERA, L'Évolution du cinéma d'animation roumain (1951—1977) 29

CONTRIBUTIONS D'HISTOIRE ET DE THÉORIE DE LA MUSIQUE

ADRIANA ŞIRLI, De la continuité des chants psaltiques depuis la seconde moitié du XVIe siècle jusqu'au XVIIIe siècle 37
CORNELIU DAN GEORGESCU, Sur une définition des systèmes mélodiques 61

INTERPRÈTES, RÔLES, CRÉATIONS DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN (III)

Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolescu (SIMION ALTERESCU) 87
Marcel Anghelescu (ION CAZABAN) 93
Corneliu Dumitraş (ANA MARIA POPESCU) 96

◇

ION CAZABAN, L'Art de l'acteur et les critères de la critique théâtrale roumaine au début du XXe siècle 99

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHRONIQUE

Théâtre — Théâtrologie *(Medeea Ionescu)* 105
La vie musicale *(Radu Stan)* 108
Film — Filmologie *(Olteea Vasilescu)* 113

COMPTES RENDUS

ION ZAMFIRESCU, *Teatru şi umanitate (Ioana Mărgineanu)* 119
SIMION ALTERESCU, *Actorul şi vîrstele teatrului românesc (Ileana Berlogea)* 102
GHEORGHE CIOBANU, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol. I — II *(Constantin Stihi-Boos)* 122
ZENO VANCEA, *Creaţie muzicală românească în sec. 19 şi 20* , vol. II *(Elena Zottoviceanu)* 133
FLORIAN POTRA, *Profesiune: filmul (Olteea Vasilescu)* 134

TRAVAUX PARUS

Théâtre — Musique — Cinéma 139
INDEX ANALYTIQUE, «Revue Roumaine d'Histoire de l'Art », Série Théâtre, Musique, Cinéma, I — XV (1964 — 1978) 141

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE THÉÂTRE DANS LA PENSÉE ESTHÉTIQUE DE TUDOR VIANU

N. Tertulian

La structure morale et psychologique de la personnalité de Tudor Vianu peut nous offrir une explication de l'intérêt spécial que, dans le complexe des arts, il vouait au théâtre. C'est Mihai Ralea qui, le premier, a identifié « le sens pathétique de l'existence » comme un trait définissant la personnalité de Vianu. Et le portrait qu'il traça à l'occasion des 60 années de vie de celui-ci insistait en effet sur une disposition de son tempérament, liée à toute une vision sur le monde :

« Dans les moindres détails, T. Vianu découvre une signification grandiose. Notre mentalité néglige le sublime. La vague des détails masque les effets ébranlants, gigantesques. Ceux-ci nous apparaissent de manière phénoménale, sans signification ultime ... T. Vianu, lui, n'y voit pas de phénomènes indifférents. Il revêt le monde de significations de grandes dimensions. Son tempérament est, par excellence, baroque. Ses auteurs préférés sont ceux qui traitent de grandes antinomies : Shakespeare, Dostoïewsky, Ibsen ... C'est un esthète du contenu idéologique, héroïque, des effets secouants, du sublime recélé, dissimulé sous les faits banaux. Évidemment, la grandiloquence vide lui répugne, mais il aime les grands procédés dramatiques »[1].

Avec la littérature, le théâtre tient, dans les préoccupations de Vianu dédiées à l'esthétique des arts, la place la plus étendue. Ni la musique, ni l'architecture, ni même la peinture ou la sculpture n'ont joui, dans l'ensemble de son activité d'esthéticien, d'un regard aussi attentif que l'art du théâtre. Et son penchant, identifié avec perspicacité par Mihai Ralea, à contempler le monde « sub specie theatri », explique vraisemblablement un pareil et si vaste intérêt.

Dans l'une des plus belles pages consacrées à ses impressions de grand amateur de spectacle théâtral — un article publié en 1924 dans la revue *Rampa* — , Vianu évoque l'impression de véritable accablement qu'il eût en entendant « la voix de l'acteur Moïssi » quand, pour la première fois, il le voyait à Vienne dans *Hanneles Himmelfahrt* de Gerhart Hauptmann, jouant le rôle de l'instituteur Gottwald. Dès la première apparition de l'acteur, sa voix « fit s'épanouir dans les ténèbres de la scène une immense fleur blanche, un chrysanthème gigantesque, aux translucidités de l'opale »[2].

Analysant les qualités vocales de Moïssi et montrant que « sa sonorité unique ⟨ ... ⟩ réunit la hauteur du registre ténor avec un volume qui ne saurait être celui d'un ténor », Tudor Vianu remarquait précisément que « cette voix n'avait aucune stridence, qu'il n'existait pas de son harmonique, si éloigné fût-il, qui ne fonde pleinement dans le son fondamental» : « C'est un instrument parfait, au timbre immaculé ». Mais ce qui le fascinait surtout chez Moïssi, c'était le fait que loin d'élargir l'échelle de sa voix dans les moments de grande intensité passionnelle afin de la rendre apte à embrasser tout le mouvement de la passion, l'acteur la comprimait, au contraire, lui assignant une échelle plus restreinte, ce qui rendait moins nombreux ses moyens d'extériorisation. Or, l'effet esthétique résultait justement du contraste entre la tumultueuse richesse du fond et la calme économie des moyens. Et Vianu réussit de découvrir dans l'art de l'acteur Moïssi l'expression superlative de l'art de l'acteur en général — du jeu de scène somme toute — , une parfaite incarnation de « l'idéal classique », celui-là même que l'esthéticien va transformer plus tard dans la colonne de soutènement de toute sa *Weltanschauung* morale et esthétique : « La réalité se simplifie ; sa richesse de détails s'amoindrit. Ainsi, de tout l'art classique se détache une tenue noble et digne ⟨ ... ⟩ Entre l'existence et son expression scénique, Moïssi introduit tout

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un milieu de catégories qui simplifient et apaisent »[3].

La capacité de réunir la chaleur de la passion avec « le contrôle de soi qui la rend artistique », de styliser les gestes jusqu'à l'acquis d'un effet sculptural apte à prouver que « sur la scène ⟨ ... ⟩ les arts peuvent en vérité ne faire qu'un », était pareillement célébrée par l'esthéticien à propos de l'interprétation de Marioara Ventura dans *Phèdre* de Racine (d'ailleurs, cette interprétation du célèbre personnage classique était *la seule* que, sans réserves, eût élogiée Camil Petrescu aussi, dans une de ses chroniques reproduite ensuite dans *Teze și Antiteze)*: « ...ces terribles scènes tragiques ne deviennent rien de plus, rien de plus pur non plus, qu'un ornement, une grande fleur de lumière blanche qui s'épanouit et effeuille un à un ses pétales »[4].

Pour comprendre dès lors les principes du jeu de scène de l'acteur, tels que Vianu les a formulés, il nous faut nous rapporter à la nature de son idéal esthétique synthétisé en une formule qui devint du reste le titre d'un de ses livres les plus connus : *Idealul clasic al omului* (L'idéal classique de l'être humain). Dans ce sens, il nous semble significatif quand même que, de tous les grands acteurs roumains, celui dont Vianu s'est senti le plus proche et à la personnalité duquel il a rendu hommage dans un des textes les plus révélateurs parmi ses écrits sur le théâtre, fut C. I. Nottara. De par sa formation, celui-ci appartiendrait à ce moment de la fin du siècle dernier quand s'opérait la transition du type de l'acteur romantique (tel Kean, par exemple) — être démoniaque, consumé dans la passionnelle combustion de son jeu — , vers l'acteur qui, de nouveau, allait apprécier l'interprétation équilibrée, minutieusement étudiée à prix de réflexion et d'exercices patients. Une comparaison entre la personnalité artistique de Ion Brezeanu — qu'avec une chaleur émue saluait I. L. Caragiale — et celle de Nottara, facilite à Vianu un nouvel énoncé empreint de précision de son idéal classique dans l'art du jeu de scène. De ce point de vue, Ion Brezeanu ferait partie d'une famille d'acteurs « plus spontanés et plus aptes à surprendre peut-être » que Nottara. La personnalité du premier était « puissante mais en quelque sorte excentrique, très originale et plus instinctive ». Le second se caractérisait par le fait que, précisément, il savait trouver, immanquablement, « la juste mesure, le *généralement-humain* (n.s. — N.T.) et semblait s'appuyer sur une construction soignée et davantage ouvragée de sa composition »[5].

Quelques années avant de publier son traité d'*Esthétique* (Ier vol. 1934 ; IIe vol. 1936), Vianu avait formulé ses vues sur l'esthétique théâtrale et le jeu de scène dans un cours tenu l'hiver de l'année 1932 à l'*Académie des Études de théâtre* du Théâtre National de Bucarest. La matière de ce cours devint celle d'un opuscule intitulé *Arta actorului* (L'Art de l'acteur), paru l'année même aux Éditions « Vremea ». Il semblait accueillir favorablement l'exhortation de Max Dessoir suivant laquelle les études d'esthétique générale devaient être connexées avec des recherches appliquées dans le domaine d'arts divers, si bien qu'*Ästhetik* et *Kunstwissenschaft* (la science de l'art) deviennent des préoccupations complémentaires.

L'esthétique du théâtre apparaissait à Vianu comme une discipline d'une grande complexité parce qu'aussi bien, selon lui, celle-ci impliquerait une variété de problèmes « tels que ne connaît la théorie spéciale d'aucun autre art »[6]. Démembrant cette discipline dans ses principales composantes, l'esthéticien y distingue une esthétique du drame complétée par une autre du jeu de scène et d'une autre encore, du spectacle. Le fait de séparer ainsi les principaux moments qui constituent la structure phénoménologique du spectacle théâtral, amenait l'esthéticien de la connaissance du texte dramatique à l'état de revivre celui-ci dans la vision du metteur en scène, « avec unité et plénitude » et de là à envisager l'activité créatrice d'une pluralité d'individualités artistiques : acteurs, peintres des maquettes et décors, maîtres et protagonistes du ballet.

Mettant ainsi entre parenthèses ses préoccupations de mise en scène et de scénographie (auxquelles néanmoins le chroniqueur dramatique que fut Vianu a toujours accordé une place de choix dans le cadre de son activité intermittente et plutôt passagère d'analyste du spectacle de théâtre sur les scènes bucarestoises), l'esthéticien dirigeait son attention vers un thème central de l'esthétique du théâtre : le caractère autonome de l'art de l'acteur par rapport au texte dramatique. Un philosophe de taille, Georg Simmel,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

s'en était aussi sérieusement occupé et son étude *Philosophie des Schauspielers* — reproduite ensuite dans un volume posthume intitulé *Fragmente und Aufsätze* — a largement été utilisée par Vianu qui fut d'ailleurs parmi les premiers à introduire les idées de Simmel dans la sphère culturelle roumaine (bien qu'il semble qu'un autre texte de Simmel, à savoir *Der Schauspieler und die Wirklichkeit*, une étude consacrée au jeu de scène et à son caractère autonome, lui soit resté inconnu [7]).

Aux sources du jeu de scène Vianu situe une impulsion transgressant la sphère de l'esthétique : notamment les aspirations de l'individu à dépasser les limites inhérentes de sa condition humaine et à operer une transmutation par le truchement d'individualités étrangères à lui-même. Le rôle si important du masque dans les sociétés primitives illustre l'ancienneté d'un semblable impulsion. Les sociétés modernes n'ont nullement annulé l'existence d'une tendance compensatrice pareille — en vertu de laquelle l'individu transgresse l'état de prisonnier de sa propre individualité et acquiert, ne fût-ce que temporairement, l'être d'une individualité autre que lui, ou bien — suivant l'expression de Vianu — « la liberté d'une individualité élective ». Et comme les effets de la division sociale du travail n'ont fait que s'aggraver dans les sociétés du monde moderne, il va de soi que les aspirations de l'homme vers la variation des formes de manifestation de l'individualité ne peuvent que devenir plus intenses.

Le bovarysme, défini comme phénomène psychique pour la première fois par Jules de Gaultier, prouve la généralité du penchant humain à se transgresser soi-même. Car l'être aspire à dépasser les limites de l'individuation prescrite aux termes des lois sociales et à s'incarner dans une individualité qu'il considère supérieure. Le jeu de scène d'un acteur n'est en somme que l'expression de cette impulsion universelle, laquelle naît d'« une raison humaine de grande généralité et d'une particulière importance » [8].

La temporalité spécifique de l'œuvre dramatique et de sa représentation théâtrale est *le présent immédiat*. La vocation de l'acteur est d'incarner *in actu* une telle virtualité incluse dans la structure du texte dramaturgique. Les arguments de Vianu pour étayer sa thèse du caractère *créateur* et non pas *reproductif* de l'interprétation donnée par un acteur à son rôle sont avant tout d'ordre historique et empirique. Aussi, trouvait-il une preuve éloquente du décalage révélateur qui existe entre le texte et sa réalisation scénique dans la célèbre exclamation poussée par Voltaire lorsqu'il a vu Clairon dans une de ses pièces : « Est-ce bien moi qui ai fait cela ? » (citée par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien*).

L'exemple des grands acteurs qui, de la matière d'un texte médiocre, ont « construit » un rôle puissant, ou, inversement, les insurmontables difficultés qu'auront eu à vaincre les interprètes pour transformer sur la scène un texte littéraire de grande finesse et profondeur, semblaient à l'esthéticien roumain autant de preuves du caractère autonome de l'art scénique aux prises avec la nature du texte écrit. Et pour mettre en évidence combien grand peut être le rôle de l'improvisation d'un acteur en marge d'un texte absolument schématique, Vianu ne manquait pas non plus d'invoquer aussi la *commedia dell'arte* italienne ou le *Stegreifspiel* allemand.

Il convient de souligner ici que Vianu accordait à la liberté créatrice de l'acteur une place beaucoup plus grande que celle à laquelle paraissait disposé Camil Petrescu. Ce dramaturge voyait en effet dans l'exclamation de Voltaire devant le jeu de scène de la célèbre Clairon plutôt une preuve des carences de la pièce écrite qu'un indice révélateur de l'autonomie du jeu de l'acteur. De ce point de vue, Camil Petrescu a même toujours eté l'adepte d'un « doublage » du texte proprement dit par un riche texte auxiliaire — comme entre parenthèses — lequel puisse constituer un veritable « cahier de la mise en scène » pour telle pièce dramatique devenue spectacle. Sans contester il est vrai l'importance de l'improvisation due à l'acteur, de toutes ses trouvailles en fait de « détails signifiants », de l'orchestration des valeurs corporelles et vocales, le dramaturge roumain les concevait seulement en tant que « prolongement » des indications d'auteur expressément contenues dans le texte écrit. Et même s'il était d'accord avec certaine relativité de l'importance du texte dramaturgique, en tenant pour réel que l'art du théâtre est l'art de l'« acte » et non pas celui du « mot », il ne poursuivait pas moins, obstinément, à limiter les prérogatives de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'invention scénique de l'acteur au-delà des indications du texte. Dans une note au crayon, en marge de son manuscrit sur « La modalité artistique du théâtre » on trouve cette phrase de la première importance : « Le texte est nécessaire seulement parce que les acteurs ne peuvent improviser que des pièces *superficielles*. **Rien que pour cela.** Pensez-vous qu'à tout moment un ensemble puisse improviser un *Hamlet?* S'ils le peuvent, qu'ils le fassent ».

Cependant, au-delà de pareilles différences d'accent, esthéticien et dramaturge étaient unis dans l'idée que « l'intention dramatique profonde d'une œuvre littéraire ne peut être réalisée *que* par les acteurs». Camil Petrescu parlait même d'une *traduction* du texte écrit en des « expressions d'une vitalité corporelle » et soulignait que l'« idée de traduction est plus riche que celle d'imitation, laquelle dans l'art est dépourvue de contenu » (il tenait à y distinguer de nombreuses et importantes nuances : traduction fidèle, libre, inférieure ou supérieure à l'original), alors que Vianu insistait sur le caractère d'« art créateur » et non pas de simple « technique reproductive » du jeu d'un acteur : « Par l'expression de son visage, par l'attitude et la gesticulation, par le rythme du débit verbal, par les modulations de la voix d'un acteur, tout cela qui, dans le drame lu était seulement récit ou transcription littéraire d'une action, devient en vérité action » [9].

Un autre problème central de l'esthétique du théâtre — et qui a fourni matière à tant de controverses le long du temps — : le rôle du sentiment dans la création scénique de l'acteur, ne pouvait ne pas retenir l'attention d'un esthéticien de la taille de Vianu. De quelle manière un acteur arrive-t-il à intérioriser un rôle? Est-il nécessaire qu'il revive effectivement les états affectifs du personnage incarné, qu'il déclenche *in actu* des fluides d'émotion qui correspondent à ceux du héros du texte écrit? « Est-il donc malheureux aussi l'acteur qui incarne Hamlet, précisément au moment-même où se déroule son jeu? La révolte sociale du dr. Stockmann est-elle donc aussi celle de l'acteur auquel on a confié ce rôle? Les cris et les gémissements de l'acteur qui représente Harpagon à l'instant où il découvre le rapt de son coffre précieux, sont-ils aussi vrais? » [10].

Il n'était pas question d'exposer simplement le débat de thèses opposées. Le point de vue de Sainte-Albine, celui qui soutenait qu'à l'assise du jeu de l'acteur doit résider la sincérité du sentiment, le vécu *effectif* des émotions du personnage incarné, était tenu par Vianu pour « naïf et populaire ». L'esthéticien accordait tout le poids qui convenait aux contre-arguments de Riccoboni contenus dans son livre *L'Art du Théâtre* et surtout à ceux de Diderot de son célèbre *Paradoxe sur le comédien*. Vianu envisageait favorablement la ferme mise en valeur par Diderot de la « réflexivité » et de la « lucidité intellectuelle » dans l'organisation du jeu de l'acteur. Une trop grande disponibilité de l'acteur à l'égard des sentiments réels ferait dépendre son jeu d'états qui sont, par leur nature même, variables et le rendrait vulnérable aux caprices de sa fièvre affective. L'art de l'acteur suppose un contrôle minutieusement réfléchi des gestes, une organisation rigoureusement mesurée du jeu, sa mission étant d'« imiter » les passions et non de s'en laisser envahir.

La théorie intermédiaire de Lessing était au fond la plus proche des vues de Vianu, dans la mesure où l'auteur de *Laokoon* avait découvert dans l'art de l'acteur une synthèse *sui generis* entre les arts relevant du principe de la succession et ceux dominés par la simultanéité. Il se trouvait ici une idée qui ne pouvait manquer de séduire un esthéticien porté à voir dans l'art de l'acteur une somme spécifique des vertus de plusieurs arts. En évoquant le déroulement des passions dans le temps, l'acteur approche d'un art de succession comme la poésie, alors que ses attitudes statuaires ou sa physionomie composée l'apparentent aux arts de simultanéité comme la sculpture ou la peinture. En discutant le paradoxe de l'art de l'acteur — audience extraordinaire en même temps que caractère périssable — , Tudor Vianu devait formuler plus tard, nettement, dans un texte consacré à Nottara, sa thèse sur la complexité pluridimensionnelle de l'art de l'acteur : « Cependant, un acteur n'est pas seulement une voix. Un acteur joue de toute son âme et de tout son corps. Il se donne des attitudes plastiques qui supposent des actes d'invention comme ceux des grands statuaires et des expressions de physionomie comme dans les grands portraits. Dans ses yeux se jouent des drames muets, s'allument des feux étranges, des éclairs aussi éphémères

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

que les orages d'été. Mais qui donc garde tout cela ? » [11].

La caractère intermédiaire des thèses de Lessing par rapport à l'opposition Sainte-Albine-Diderot (Riccoboni) se manifeste aussi dans le fait que Lessing admettait que *le comédien éprouvât le sentiment réel* comme moment déclencheur de son jeu, mais qu'ensuite la réflexion et le contrôle intellectuel devaient le maîtriser et l'orienter. Par ses idées sur le rôle des mouvements physiques dans le déclenchement des sentiments, le grand critique allemand anticipait la théorie psychologique des émotions, formulée par James-Lange. Lessing a analysé avec finesse le conditionnement réciproque des mouvements du corps et des modifications du tonus émotionnel : il a signalé que l'imitation d'une passion peut en effet stimuler un sentiment analogue du réel en même temps que « des changements involontaires des habitudes du corps ». Ce sentiment ne devient cependant de l'art que « tempéré par le recueillement et la réflexion » et dans son ensemble l'art de l'acteur apparaît comme « un mélange caractéristique de flamme et de froideur » [12].

Pour arbitrer et résoudre la fameuse controverse sur l'art de l'acteur, Tudor Vianu part, dans l'originale contribution qu'il en a esquissé, de la distinction formulée par la psychologie moderne : à savoir, des sentiments *périphériques* et des sentiments *centraux*. Ajoutons cependant que l'esthéticien entendit se servir aussi, dans la formulation de ses conclusions, du riche matériel représenté par les témoignages des grands comédiens, tel qu'il est recueilli et systématisé par L.-Kjerbüll-Pettersen dans son livre bien connu *Die Schauspielkunst* — d'ailleurs amplement analysé aussi par Camil Petrescu dans son ouvrage *Modalitatea estetică a teatrului*. Vianu était convaincu que l'acteur acquiert une « attitude sentimentale » analogue du sentiment réel alors même qu'il se transpose dans l'intimité du personnage incarné, grâce à toute une suite de mouvements physiques correspondants. Un résultat pareil ne dériverait cependant pas des strata profondes de l'être — pour envahir la conscience de l'acteur toute entière — , mais relèverait plutôt des sentiments appelés périphériques, ce qui explique le fait qu'il n'entrave nullement le déploiement du contrôle intellectuel et de la fantaisie lucide. Vianu définit le sentiment éprouvé par l'acteur comme étant « de l'ordre de l'attitude, purement », bien distinct des sentiments réels dont le déclenchement attire la mise en mouvement des profondes strata du moi. La conclusion de l'esthéticien se voulait en même temps une solution à la fameuse antinomie : « L'alternative sentiment-lucidité est réelle seulement si son premier facteur est entendu comme un sentiment réel, à l'instar de ceux qu'éveillent les circonstances pratiques de l'existence. L'alternative disparaît cependant si l'on précise que le seul sentiment dont il puisse être question dans le cas de l'acteur en est un d'attitude, purement, et tout naturellement apte à se joindre aux orientations de l'intelligence » [13].

Définir la place geométrique de l'art de l'acteur entre le respect rigoureux du texte et le caractère de fiction autonome de sa création scénique était le noyau central de la pensée sur le théâtre formulée par Vianu. Sans exclure le cas favorable où un dramaturge élabore son texte en fonction de la représentation qu'il se ferait du jeu de scène de certains comédiens (et ce serait là une preuve du rayonnement que peut exercer un acteur en tant que personnalité artistique autonome), Vianu repoussait néanmois la forme extrême du jeu de scène pleinement autonome, à savoir *la virtuosité*. La limitation subie par l'autonomie de l'art de l'acteur après l'époque de gloire de la *commedia dell'arte* par la mise en place *progressive de la suprématie* du texte dramatique était loin de constituer un phénomène négatif. Le déclin de la virtuosité et, en échange, le primat de *l'intégration* de l'acteur dans la totalité surindividuelle du spectacle ont eu parmi les plus fécondes conséquences en matière d'art de l'acteur. Les rôles de grande complexité des pièces d'Ibsen, Bernard Shaw ou Gerhardt Hauptmann excluent *a priori* les moyens de la virtuosité, en réclamant par contre des acteurs d'une réelle capacité intellectuelle et doués de la force d'expression d'émotions supérieures.

On touche ici à un point idéal de convergence entre l'esthétique du théâtre formulée par des penseurs aussi dissemblables que Georg Simmel, Tudor Vianu et Camil Petrescu. Tous les trois se sont efforcés d'affirmer que, *tertium datur*, parmi les alternatives traditionnelles — l'acteur n'est ni « une marionnette du

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rôle » (G. Simmel), ni n'a-t-il la liberté de transformer la matière du texte dramatique en une pâte molle afin d'exercer ses propres vertus autonomes. Simmel affirmait en effet, et à juste titre, que la réalisation d'un rôle par l'acteur est, dans l'ordre de la création, un « acte originaire » *(Urphänomen)*, « équivalent d'une création picturale ou poétique ou même de la création du monde dans les représentations religieuses ou bien dans celles de la théorie de la connaissance »[14]. Dans le même temps, Simmel ajoutait que l'existence d'une *relation déterminée* entre les exigences du rôle et les aptitudes de l'acteur est obligatoire pour œuvrer une création valable. Le rôle, tel qu'il est dans le texte écrit, constitue un « invariant » auquel, dans une mesure spécifique, se rapportent les qualités de chaque acteur.

Camil Petrescu et Tudor Vianu ont été d'énergiques défenseurs de l'idée du caractère « créateur » et non pas purement « reproductif » (au sens d'imitation naturaliste) de l'art du théâtre. La critique adressée par C. Petrescu à la théorie de l'« imitation » dans l'art de l'acteur nous semble même reprendre en partie les arguments de Simmel : un acteur ne peut imiter que ses prédécesseurs, tout au plus, car le véritable art de l'acteur est celui de « l'expressivité recréatrice » (Camil Petrescu). Le jeu de l'acteur n'est « prescrit » nulle part, il représente un acte de création originaire. Camil Petrescu a formulé dans ses manuscrits sa thèse sur « l'imitation intérieur » du jeu de l'acteur : l'acteur en effet devrait aspirer vers une « spontanéité de second ordre » (on se trouve ici devant une surprenante coïncidence — et pas seulement en tant que formulation — avec une des thèses centrales de l'esthétique chez Georg Lukács : le but de l'art serait de créer « une deuxième immédiateté », « eine zweite Unmittelbarkeit », par rapport à la première qui est celle de la vie courante). L'idée de Camil Petrescu était que « l'imitation extérieure » n'est qu'un point de départ, parce que dans le jeu de scène d'un acteur « ce qui est décisif c'est le cas de *A* qui non seulement imite *B* dans les scènes de l'ordinaire, mais, de plus, imagine comment il serait dans les autres », etc.[15]. Un acte d'imagination semblable est néanmoins un acte « créateur » et non pas un, simplement, « *imitatif* ».

Tudor Vianu a désavoué la virtuosité — laquelle amènerait en fin de compte l'automatisme — en plaidant justement pour « l'intégration » de l'acteur dans le système complexe du spectacle. Il l'a fait non pas pour annuler le caractère autonome de l'art de l'acteur mais bien pour circonscrire avec précision l'espace de son déploiement. Il fera, comme Camil Petrescu, l'éloge de Max Reinhardt quant à la juste image que celui-ci s'était faite de l'équilibre requis entre le texte et le spectacle : il a détruit la conception du théâtre « copie spatiale du texte » et l'idée du « surcroît créateur qu'apporterait le jeu de l'acteur » aussi bien que de « l'action unificatrice des acteurs entre eux et avec le milieu scénique qui est due au metteur en scène » ont acquis grâce à lui tout son poids.

Disons pour conclure que peu d'esthéticiens ont attribué, comme Vianu, une attention aussi soutenue à l'influence sociale et morale de l'acteur. Le cabotinage, l'histrionisme et le culte à l'excès de la vie de bohême ont eu en lui un adversaire persévérant. Le rôle de l'acteur dans la vie publique lui paraissait immense. Dans le portrait qu'il a brossé de Nottara, le classiciste Vianu rendait éloge à la capacité du grand comédien à élever ses créations « sur le plan d'une typologie supérieure » en élevant le public au-dessus de la médiocrité et de la grossièreté. Les attitudes splendides, le mouvement empreint d'eurythmie et la beauté du phrasé lui semblaient agir en modèles exemplaires. Le critique ne se lassait pas de mettre en valeur l'immense mission des grands comédiens dans l'éducation du langage. Mais, ce qui l'intéressait avant tout était l'influence de la personnalité artistique du comédien. Ainsi, dans sa chronique du spectacle *Les Fantômes maudits*[16] — mis en scène et joué par Iancovescu — , il n'hésitait pas à reprocher à cet acteur bien connu, arrivé à la fin de sa carrière, « une certaine instabilité » qui lui a fait quitter de bonne heure la scène du Théâtre National et eparpiller, souvent, son grand talent à travers un répertoire inférieur à ses qualités remarquables. Vianu fondait son reproche sur l'idée que la moralité artistique du comédien n'avait pas été à la hauteur de ses aptitudes. « Seul le culte de l'art peut sauver l'acteur. D'ailleurs, c'est de cette manière seulement que le travail d'un acteur peut s'ap-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

procher du plus haut but parmi ceux que l'art puisse se proposer »[17].

Exigence d'une harmonie entre la personnalité artistique et la personnalité morale du comédien, voici une idée chère de l'esthétique classique : Tudor Vianu l'a appliquée, avec esprit de conséquence, dans ses considérations sur l'esthétique du théâtre.

Notes

[1] MIHAI RALEA, *Un portret al lui Tudor Vianu*, in *Scrieri*, vol. II, Édition et étude introductive par N. Tertulian, Bucarest, 1977, p. 489.

[2] TUDOR VIANU, *Vocea actorului Moissi*, in *Rampa*, VIIIe année, 1924, n° 2071, du 21 sept., p 1., texte reproduit dans *Scrieri despre teatru*, édition Viola Vancea, Bucarest, 1977, p. 357.

[3] *Ibidem*, p. 358—359.

[4] TUDOR VIANU, *Cronica măruntă : Mărioara Ventura*, in *Gindirea*, VIIIe année, 1928, n° 4, p. 191 et dans *Scrieri despre teatru* ..., p. 360.

[5] TUDOR VIANU, *Nottara*, in *Jurnal*, Bucarest, 1970, p. 52—61.

[6] Idem, *Arta actorului*, in *Scrieri despre teatru* ..., p. 30.

[7] GEORG SIMMEL, *Der Schauspieler und die Wirklichkeit*, in *Brücke und Tür*, Stuttgart, 1957, p. 168—175.

[8] TUDOR VIANU, *op.cit.*, p. 33, *note*.

[9] *Ibidem*, p. 42.

[10] *Ibidem*, p. 43—44.

[11] TUDOR VIANU, *Nottara*, in *Scrieri despre teatru*..., p. 192.

[12] Idem, *Arta actorului* ..., p. 47.

[13] *Ibidem*, p. 49.

[14] GEORG SIMMEL, *Zur Philosophie des Schauspielers*, in *Das individuelle Gesetz*, 1968, p. 83.

[15] CAMIL PETRESCU, *Principiul imitației interioare în jocul actorului*, in *Documente literare*, p. 450—451, *notes*.

[16] TUDOR VIANU, *Cronica dramatică la « Blestemațele fantome »*, in *Scrieri despre teatru* ..., p. 390—394.

[17] Idem, *Arta actorului* ..., p. 60.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA COMÉDIE CONTEMPORAINE ROUMAINE DANS LE CONTEXTE UNIVERSEL

Ileana Berlogea

La confrontation des valeurs nationales avec leur acceptation universelle apporte toujours sur elles une nouvelle lumière, découvrant des sens et des significations encore inconnus, insoupçonnés ou insuffisamment approfondis, leur force de circulation, ainsi que leur capacité de généraliser des phénomènes particuliers.

Notre théâtre est connu aujourd'hui à travers le monde en toutes ses dimensions : dramaturgie, jeu des acteurs, art de la mise en scène, scénographie, étant apprécié pour son sérieux et son caractère professionnel. Si les tournées des théâtres roumains à l'étranger ont révélé au public étranger la nature de la création scénique en sa totalité, le travail des metteurs en scène roumains avec des acteurs d'ailleurs et, surtout, l'interprétation par ces derniers des pièces roumaines ont contribué à faire pénétrer les valeurs culturelles roumaines dans la conscience du public, à un déclenchement de forces créatrices, à une symbiose d'univers culturels variés. L'activité dans plusieurs pays de Liviu Ciulei en qualité de metteur en scène a eu, chaque fois, une autre signification : synthèse entre tradition et expérimentation dans les théâtres américains du système des compagnies non commerciales ; professionnalisme pour les acteurs australiens sur la voie de leur accomplissement ; liberté et plaisir du jeu pour les acteurs allemands.

La dramaturgie roumaine est au début du processus de transformation en une dramaturgie à caractère universel et, à l'exception des pièces de I. L. Caragiale, lesquelles ont été déjà jouées dans plus de cinquante pays, les ouvrages dramatiques des auteurs roumains, et particulièrement des contemporains, ne sont pas encore assez bien connus. Pourtant, quand ils ont été joués, ils ont donné lieu à des débats qui ont relevé leur originalité, étant, du même coup, intégrés dans les directions majeures du théâtre universel contemporain.

Nombreux drames furent ainsi joués, tout d'abord les drames à caractère social, réaliste de Horia Lovinescu [1], puis des ouvrages d'évidente résonance politique, tels que : *Oameni care tac* (Des hommes qui se taisent), par Al. Voitin, mis en scène au Theater der Courage de Vienne, etc.

La préoccupation de plus en plus visible de théâtre contemporain pour les divers problèmes, la préférence marquée pour les paraboles et les métaphores, l'abandon des problèmes de famille, le débat des rapports entre l'homme et l'histoire, la rénonciation aux procédés propres au drame réaliste, avec des implications psychologiques et le recours à des images avec de larges implications généralisatrices ont ouvert la voie aux pièces d'un caractère métaphorique marqué.

Dinu Cernescu a fait connaître en Hollande, à l'Académie de théâtre de Maestrict, en 1977, dans une vision scénique propre, la profondeur philosophique et l'originalité de la poésie dramatique de Lucian Blaga, en un spéctacle avec la pièce *Zamolxe* et *Meșterul Manole*. C'est encore lui qui mit en scène *Zamolxe*, à Budapest, en 1980.

Iona et *Matca* (La Source), ces deux allégories de l'homme et de la femme devant la vie et devant la mort créées par Marin Sorescu, comptent parmi les ouvrages les mieux connus au-delà des frontières. Les spectateurs ont accepté la destruction de l'action unitaire, la distance accrue entre signifié et signifiant, le tracé en cercle fermé dans *Iona* ou, par contre, s'orientant ostensiblement vers la lumière, dans *Matca*.

Dans l'orientation du théâtre vers ses sources originelles — mythes allégories —, les pièces de Marin Sorescu apportent deux nouvelles propositions, la première, celle de *Iona*, se rattachant à des mythes bien

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

connus, ayant leur source dans la bible, la seconde avec des racines dans le folklore roumain, mais glorifiant le courage des femmes de tous les temps et du monde entier. Nous sommes là devant des drames philosophiques, mais des drames auxquels ni l'ironie, ni la lucidité mises au service de l'affirmation de l'homme ne font défaut. On a fait des comparaisons, et c'est tout naturel, avec d'autres auteurs, tout en reconnaissant la grande originalité de l'œuvre. Lors de la première de la pièce, à Genève, le critique suisse Claude Defoisier en disait qu'elle vous transportait dans un monde que le théâtre n'avait pas encore exploré, mélange de poésie, de métaphysique et de bon sens. Il se disait aussi séduit par la manière de Sorescu de procéder par à-coups, un mot faisant brusquement ressortir l'ironie d'une situation, et aussi par le déploiement en crescendo du drame, allant inéluctablement vers une « victoire-défaite », jalonné sur le parcours d'un lyrisme où la parabole reprend sa dimension réelle [2].

Iona, de Marin Sorescu, fut jouée à Paris, en Allemagne et aux États-Unis, à Port-Jefferson, en 1976, étant la seule pièce roumaine inscrite dans le cadre des manifestations consacrées au Bicentenaire américain. *Matca* eut sa première absolue à Genève, le 17 octobre 1974, au Nouveau Théâtre de Poche, étant par la suite mise en scène en Pologne, au Théâtre National de Helsinki, etc.

Cette pièce, où « l'allégorisation » de la condition dramatique de l'homme en une projection cosmique se fait sur un fond humoristique aux contours fortement marqués », comme dit Valentin Silvestru [3], fut partout considérée comme un véritable hymne dédié au courage, une métaphore de la vie qui ne saurait être vaincue par rien, ni par personne, aussi longtemps qu'il y a de la foi et de la force spirituelle.

Cependant, ce furent les comédies à susciter le plus grand intérêt, les comédies satiriques où l'on peut reconnaître la force cinglante du rire acide, direct et lucide, apparenté à celui de Caragiale, mais surtout les comédies situées à la limite des genres, entre le rire et les larmes, les comédies métaphoriques et philosophiques.

Parmi les comédies satiriques nouvelles jouées à l'étranger il y a celles de Aurel Baranga et tout particulièrement *Opinia publică* (L'Opinion publique).

Cette dernière pièce — par exemple —, jouée à Florence, dans la République démocratique allemande (au Théâtre « Maxim Gorki » de Berlin, dans la mise en scène de Karl Gassauer, au Théâtre Cottbus, de Cottbus, dans la mise en scène de Olimpia Arghir, à Elbe-Elster Theater de Wittenberg, dans la vision de Horst Koschel), au Malaia Bronaia de Moscou, dans la mise en scène de A. L. Dunaev, mais surtout à Leningrad, dans la mise en scène de Tovstonogov, constitua chaque fois une attaque aiguë à l'adresse du formalisme.

Tovstonogov est incontestablement l'un des grands metteurs en scène de l'époque contemporaine. Il anime chaque texte, en créant des visions inédites, de grande expressivité. Mais le point de départ, l'inspiration, c'est dans les textes qu'il les puise. Et lorsqu'il a créé sur la scène du Théâtre « Maxim Gorki » de Leningrad une explosion véritablement satirique, les idées lui ont été suggérées par l'ironie mordante dont fit preuve Aurel Baranga dans *Opinia publică*.

En mobilisant la danse, la pantomime, la grande mise en scène pour démasquer sans pitié la pauvreté d'esprit, Tovstonogov a accentué les dangers de la standardisation, en grossissant, en exagérant par un déchaînement d'images visuelles : « Le rideau est tiré d'un coup », nous décrit le chroniqueur de la revue *Teatr*, quelques-unes des modalités de visualisation organique de la pièce. « Du fond de la scène glisse vers le devant un pratiquable gigantesque, évoquant, par sa construction, le clavier d'une machine à écrire. Sur le clavier, des jeunes filles. En blouses blanches, jupes courtes en peau noire, bottes courtes « kiss-kiss » ... Avec l'accompagnement d'une mélodie rythmée, elles exécutent d'une façon admirable, accomplie, la pantomime des dactylographes. Mouvement standard, costumes standard — tout cela se transforme en symbole d'une machine journalistique parfaite, produisant des phrases type, des pensées type. Au fond de la scène, une page de journal exagérée jusqu'à des proportions fantastiques, selon les exigences de ce genre de spectacle, de sa généralisation satirique » [4].

Certes, la fantaisie du metteur en scène est riche, sa capacité d'inventer presque

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

illimitée. Mais cette fois-ci ses pensées lui ont été suggérées par le message de notre écrivain, servant à le mettre en lumière en une modalité tout à fait inédite, d'une rare expressivité, avec une force de communiquer et d'impressionner le spectateur de beaucoup plus accentuée que dans les spectacles montés chez nous.

À la limite entre le rire et les larmes, entre la joie et la douleur, on trouve, évidemment, de multiples possibilités de connaître et de découvrir des vérités se rattachant à la nature humaine et à la condition de l'homme contemporain. Le voile épais des illusions et de l'automystification est plus rapidement déchiré à l'aide du rire qu'à l'aide des attitudes graves. Le bouffon du *Roi Lear* nous révèle, avant même que nous le voyions de nos propres yeux le véritable visage des filles aînées, tandis que les relations entre le prince Hall, futur Henri V, et son père nous apparaissent plus claires, grâce à la parodie de Falstaff. Le bistouri de la comédie pénètre souvent plus profondément que nous ne saurions l'imaginer, écartant les fausses interprétations faussées par habitude, commodité, stéréotypie ou crainte.

La présence du rire ou de l'ironie dans le théâtre occidental ne signifie pas nécessairement l'enrichissement de la comédie. La « Farce absurde » ou la « Farce tragique », comme l'appelle Romul Munteanu dans l'étude spécialement consacrée à cette direction [5], est une forme de limite, cependant une limite qui n'a plus rien de commun avec la comédie. Le héros de la « farce tragique » est tragique au point de vue ontologique, comique ou grotesque, mais par l'impossibilité de dépasser ses propres contradictions, par les limites insolubles dans les conditions de son univers il nous apparaît lamentable et pitoyable à cause de son manque d'avenir, émouvant à cause de ses efforts aussi désespérés qu'inutiles de trouver une solution.

Dans la dramaturgie roumaine un pareil héros est inexistant, aussi bien le mélange du tragique et du comique s'effectue-t-il en de nouvelles équations, qui ont mené tant à l'enrichissement de la comédie qu'à l'accentuation de la force stigmatisante du drame social. La comédie a continué à s'enrichir dans notre pays aussi par le développement de la « comédie lyrique », si bien représentée pendant la période de l'entre-deux-guerres par Mihail Sebastian, George Ciprian et G. M. Zamfirescu, soit par la création de formes nouvelles, liées à nos traditions, à la fonction sociale et esthétique de la comédie destinée à réparer les maux et à démasquer vices et erreurs.

Le besoin de communiquer avec violence les changements intervenus dans la vie sociale ont détruit l'action unitaire, considérée trop lente, et le conflit gradué, avec le déroulement logique et parfaitement motivé, mettant au premier plan les significations puissantes, détachées des distances entre signifié et signifiant, les actions parallèles, les répétitions, les retours, les fins qui ressemblent au début, le tracé en cercle fermé. Là-aussi la comédie s'est av rée plus perméable que le drame, les hasards invraisemblables, les coïncidences impossibles, les renversements spectaculaires faisant partie de son arsenal de moyens depuis les temps les plus reculés. Dans la comédie, l'esclave a toujours été plus intelligent que le maître et Scapino peut battre Géronte inpunément.

Les auteurs d'avant-garde, depuis les dadaïstes et les surréalistes jusqu'aux auteurs du théâtre de l'absurde et à la génération contestataire américaine de la 7e décennie ont remplacé la pièce en trois actes par l'œuvre de petites dimensions, en un acte, compartimentée, moléculaire, aux particules indépendantes qui peuvent être arrangées dans n'importe quel ordre et hiérarchie, intégrées ou désintégrées à volonté, donnant chaque fois de nouvelles combinaisons. En ces pièces, le temps et l'espace peuvent se substituer l'un à l'autre, peuvent se contracter ou se dilater, étant tout simplement des projections subjectives ou émotionnelles du créateur. La pièce courte, compartimentée est redevenue extrêmement familière, surtout aux auteurs de comédies, leur assurant la liberté de jeu, la création d'effets rapides et gagnant de la sorte en concentration. Dans la substitution du temps et l'espace réel par celui imaginaire se font sentir aussi les influences cinématographiques, le rythme spécifique du montage filmique, le mouvement de la caméra, mais dans la rapidité des passages du passé dans le présent, du plan objectif réel dans le plan subjectif, il y a aussi les traditions comiques, l'absence totale de respect pour la vraisemblance ou les motivations cause-effet, la simplification ou

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la réduction des gestes, leur répétition obsédante.

Les représentants du théâtre de l'absurde ont modifié les structures dramatiques et cultivé la métaphore, l'allégorie, la parabole, les symboles, par désir de montrer que nos perceptions sont incomplètes, la raison est impuissante et l'aliénation notre unique modalité d'être. Les formes insolites, étranges, les hommes transformés en rhynocéros, la fiancée à trois nez, les clowns, les rois moribonds au milieu du pays rétréci à mesure qu'ils disparaissent, sont autant de procédés destinés à faire sortir le spectacle de sa commodité, une aide pour une perception rapide, sensorielle et intellectuelle des messages. Il arrive parfois que les structures pures, libérées de similitudes ou de coïncidences avec la vie considérée impure ou avec l'art réaliste identifié comme simple photographie, répondant aussi au désir de réaliser sur la scène, à l'instar de l'art plastique non figuratif, une parfaite correspondance avec l'idée, la représentation concrètement sensorielle des essences. Nous trouverons cela aussi dans les créations des auteurs roumains, chez Marin Sorescu ou Gellu Naum, mais il convient de préciser que les idées communiquées sont pleines de substance, reliées à la réalité de nos jours, aux préoccupations d'un écrivain qui a le sens de la responsabilité de sa mission esthétique et sociale.

La connaissance des lois sociales, du fait que l'homme peut changer sa destinée, donne à l'écrivain de l'époque socialiste de la confiance en lui-même et en l'avenir, confiance matérialisée en des finales optimistes, mais surtout dans le processus de transformation caractérologique de certains personnages, dans leur prise graduée de conscience, dans leur récupération. Cette transformation superficielle, épidermique, de circonstance, parfois, dans la comédie satirique, dont le premier objectif est de démasquer le mal, est plus vraisemblable, plus authentique dans les pièces situées à la limite entre le tragique et le comique, où l'observation de la nature humaine se fait d'une manière plus ample, plus nuancée. Le sentiment d'aliénation de l'homme par rapport aux conditions et aux données où il vit, nous les retrouverons parfois aussi dans les tragi-comédies des auteurs roumains, sans toutefois présenter cette tendance de généralisation absolue et catégorique, ayant en même temps des explications d'ordre historique et social vraisemblables.

Dans *Nu sînt Turnul Eiffel* (Je ne suis pas la Tour Eiffel), par Ecaterina Oproiu, apparaissent visibles les efforts que doit faire l'homme pour surmonter les difficultés. Mais au-delà d'une tristesse explicable, il y a aussi, dans la pièce, une compréhension pour les faiblesses, un appel à la compassion et le désir naturel de prouver qu'il existe aussi la possibilité de dépasser les crises.

En mettant au premier plan la fonction du rire satirique de dénoncer les travers, l'attaque frontale de certains défauts de notre société, des dramaturges tels Aurel Baranga, Teodor Mazilu et Ion Băieşu ont conféré de nouvelles valeurs à la comédie satirique, se proposant ouvertement l'éradication de tout ce qui est mauvais et rétrograde dans la conscience du constructeur du socialisme. Mais en dehors de la comédie satirique, où le renouveau se produit particulièrement sur la ligne du grotesque et d'une nouvelle forme de réalisation de la hyperbole comique, les auteurs roumains se préoccupent aussi d'élargir l'investigation de nature philosophique, d'introduire dans le cadre du genre des débats plus amples, concernant aussi les relations de l'homme avec l'histoire, avec l'avenir. Les réussites ne sont pas toujours à la hauteur, car en se maintenant, parfois, dans le cadre étroit d'une réalité immédiate, les actions n'acquièrent pas une forme généralisatrice, tandis que d'autres fois, par l'abandon des connexions immédiates et la création, coûte que coûte, de paraboles, le message devient abstrait, fluide, et ses significations se perdent. Pourtant, les recherches sont précieuses et la fonction éducative de la comédie se trouve en permanence renforcée.

La responsabilité éthique est un axe central de toutes les comédies roumaines, soit qu'il s'agisse de comédies satiriques avec des métaphores comiques, de comédies lyriques, voire même de farces, de comédies policières ou simplement d'essais de réaliser des formes plus « légères », distractives.

Si dans la comédie satirique les conditions sociales génératrices du mal sont obligatoires, dans la comédie philosophique, s'occupant de l'homme considéré sur, un plan plus large, le plan de son existence,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

elles ne sont pas directement impliquées. Il est intéressant d'observer que nos dramaturges, lorsqu'ils cultivent la comédie philosophique, ne renoncent pas aux repères de nature sociale, refusant catégoriquement de présenter l'image d'une humanité deshumanisée ou diminuée au point de vue moral, autrement qu'en liaison directe avec les conditions qui ont engendré cet état de choses. Le théâtre de l'absurde ainsi que d'autres essais des auteurs contemporains occidentaux ont de sérieuses implications philosophiques, l'image des hommes transformés en animaux ou en marionnettes, les états larvaires et de décrépitude étant synonymes surtout de la condition de l'homme impuissant face à son destin, avec des conclusions généralisatrices catégoriques, liées à l'impossibilité de connaître, de dépasser les limites. Dans notre théâtre, de pareil procédés, quand ils sont utilisés, ont des adresses certaines, se référant à la condition de l'homme dans la société capitaliste. Les dramaturges roumains ne proposent pas des expériences subjectives à la place de celles objectives, même quand ils montrent que le parcours depuis l'intention à l'action est souvent fort long et qu'ils se servent du rire pour démonter les obstacles bien masqués et camouflés, et tout particulièrement le vétuste qui s'attribue, assez facilement, parfois, les vertus du neuf.

Le comique n'existe pas en soi, par la simple contradiction entre le vieux et le neuf, il n'existe que lorsque ces contradictions sont saisies par l'homme, en fonction de sa conception de la vie et de sa desapprobation à leur égard. Or, dans notre société, où les écrivains sont plus conscients que partout ailleurs, de leur rôle social, l'attitude critique vis-à-vis des carences et, implicitement, la démarche émotionnelle-esthétique effectuée en vue de les saisir et de les démasquer sont plus puissantes, réussissant à ôter de l'anonymat les données comiques latentes. Le fait de saisir les défauts qui empêchent la formation et l'affirmation de l'homme nouveau donnent de la vigueur et causticité à la comédie satirique, créant l'impression que les pièces où il y a une moindre préoccupation pour ces problèmes sont plus éloignées de la réalité, plus hermétiques. Il est certain que la fonction socio-éducative d'une comédie comme *Opinia publică* est plus ouverte, plus évidente, avec une possibilité d'agir sur les spectateurs plus rapide que dans *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, mais il ne faut pas oublier que, dans les deux situations, nous avons affaire à un même processus d'assimilation émotionnelle-esthétique des données de l'objet par le sujet, la différence résidant uniquement dans les divers stades d'assimilation, dans la communication de l'attitude par des actions à travers lesquelles le signifié est aisément déchiffré dans le signifiant ou, par contre, par la création délibérée d'un éloignement entre les deux termes, par la reconnaissance immédiate de la réalité qui a engendré l'œuvre d'art ou par sa signifiance parabolique.

Les hommes désirent toujours réaliser davantage qu'ils ne le peuvent, d'arriver plus haut, toujours plus haut. Élan propre à la nature humaine, cause et explication du progrès, ce désir devient comique seulement au moment où celui qui est possédé par ces désirs est dépourvu des qualités et des données nécessaires et où les moyens utilisés sont loin d'être naturels, honnêtes, bons, validés en tant que tels par la pratique sociale. Nos dramaturges ont été préoccupés par ces traits de la nature humaine, en trouvant la solution soit dans les conditions propres à la comédie satirique, c'est-à-dire par une reconnaissance immédiate de l'identité des héros, par leur intégration dans les conditions de notre existence actuelle, comme c'est le cas pour Cristinoiu de *Opinia publică*, soit par leur construction allégorique, comme c'est le cas pour les héros des pièces courtes de Dumitru Solomon.

La comédie philosophique, la comédie-métaphore ne se différencie cependant pas de celle satirique seulement par ses éléments formels mais souvent aussi par le contenu, par la nature des problèmes traités, la dernière s'occupant d'une manière prépondérante des défauts déterminés par certaines conditions sociales précises, alors que la première se réfère aussi à celles qui se rattachent à la nature humaine comme telle, à l'impossibilité où se trouve l'homme de savoir avec exactitude ce qu'il veut, à l'aveuglement provoqué par un sentiment jusqu'à la confusion totale, au changement que l'on n'est pas toujours en mesure d'arrêter, ni de contrôler. Les différends des héros de *Nu sînt Turnul Eiffel* ne sont pas reliés uniquement à des explications sociales ou

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

à une étape historique déterminée. Toutefois, les liens entre les coordonnées individuelles et celles sociales sont en permanence établis aussi bien chez Ecaterina Oproiu que dans des ouvrages à caractère parabolique plus marqué, comme sont les pièces de Marin Sorescu *Există nervi* (Les Nerfs, ça existe) et *Pluta Meduzei* (Le Radeau de la Méduse), les esquisses dramatiques de Dumitru Solomon ou les pièces de Dumitru Radu Popescu.

En dirigeant notre attention tout particulièrement sur ce dernier phénomène, celui de la disparition des frontières, il convient de souligner le fait que ceci ne se fait pas par une invasion de pessimisme ou en cultivant le grotesque en soi, ni en annulant la capacité de communication du mot comique, comme cela se passe dans le théâtre de l'absurde ou dans le théâtre contestataire américain. La permanence du classicisme, si bien saisie par Vicu Mîndra dans *Clasicism și romantism in dramaturgia românească* [6], n'a pas marqué de son empreinte seulement les créations du siècle passé. Le classicisme continue à demeurer présent tant dans l'attention accordée à la comédie réaliste satirique que dans les différences qui subsistent entre le tragique et le comique, dans l'intention et dans la réalisation, dans la nature des heros et de l'action, dans le sens du message. « Chez nous, la prédilection pour la comédie doit s'expliquer tout d'abord par l'opérativité satirique du genre » [7], affirme Vicu Mîndra, et l'attention dirigée vers cette opérativité, le poids accordé, continue à maintenir la création comique dans la sphère de la création réaliste à fonction éducative précise. Ce sont, peut-être, moins la tradition classique que les correspondances entre notre esprit lucide, désireux d'explications rationnelles et de contrôle permanent des réactions, qui ont fait que bien des tentatives pour associer le tragique et le comique, de même que beaucoup de théories sur la disparition des différences soient restées étrangères à notre esprit et à notre théâtre. Les romantiques ont repoussé dès le début du XIXe siècle le caractère unilatéral du comique, cependant que Sören Kierkegaard et Dostoïewski ont démontré, à maintes reprises, que les extrêmes de l'expérience humaine contiennent d'une façon concomitante et inséparable le tragique aussi bien que le comique. Schopenhauer s'est longtemps arrêté, lui aussi, sur le rire du désespoir, sur le rire de l'homme qui découvre son irrémédiable impuissance, mettant ainsi les bases théoriques de l'ironie romantique. Le romantisme s'est développé chez nous tout en gardant la lucidité classique, l'éthos primant toujours devant l'érotique, le devoir envers la collectivité s'avérant plus fort que les sentiments ou les passions, aussi bien verrons-nous, en plein romantisme, se développer avec prépondérence la comédie de mœurs.

Parmi les modalités utilisées par le théâtre contemporain en train de s'enrichir au point de vue sémantique s'inscrit aussi le recours à l'arsenal millénaire du cirque, de l'art des bouffons, du théâtre forain. Possibilité de survivre ou de cacher sa douleur, chez Pirandello, dans *Le Bérét à grelots*, ou chez Leonid Andreev dans *Celui qui reçoit les giffles*, la condition du clown est, chez Samuel Beckett l'équivalent de la condition humaine même, le chemin de Vladimir et d'Estragon devenant de la sorte irréversible dans *En attendant Godot*. Parfois, l'habit du bouffon est endossé d'une façon délibérée, servant pour remplir une mission historique, comme par exemple dans *Romulus le Grand* et *Les Physiciens* de Friedrich Dürrenmatt, mais l'inutilité de l'action est démontrée même en ce cas, l'histoire poursuivant son cours sans que l'homme puisse intervenir. Dans le théâtre roumain, cet appel a une autre signification, consistant d'une part dans l'affirmation du rôle positif du clown. Le premier constructeur de l'avenir portant un masque de bouffon est Dromichaites de la pièce *Muntele* (La Montagne) de D. R. Popescu. Cette fois-ci le masque n'a plus le rôle de couvrir le désespoir ou l'impuissance mais suit la tradition populaire la plus solide et la plus riche, celle de dire et de mettre en œuvre la vérité tout en ayant l'air de badiner. Dromichaites, roi des Gètes et vainqueur de Lisimach, est le premier acteur de l'histoire dont les plans réussissent, du fait que pas un instant il ne s'est éloigné des hommes, qu'il est resté en contact avec eux et qu'il les connaît, car il a su ne pas mettre de fausses distances et à écouter leurs doléances.

Outre l'esprit militant, présent dans notre comédie contemporaine par l'attitude critique à l'égard des phénomènes rétrogrades, nous y trouvons aussi un vigoureux filon qui consiste à affirmer le

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

neuf, incarné par des personnages qui représentent d'un côté la meilleure tradition de la comédie optimiste et héroïque et de l'autre une contribution originale, une réussite artistique réelle du mariage du sérieux avec le rire. Née en plein carnaval et dans le cadre des fêtes du printemps, la comédie s'affirme dès le début aussi comme plaidoyer pour l'avenir. Même si sur la scène d'Aristophane l'avenir n'était pas présent, c'était en son nom qu'il démasquait les enragés de la guerre, de la démagogie et du mensonge. Chez Méandre et, par la suite, chez Plaute, à côté des héros vicieux apparaissent aussi les jeunes amoureux, à la recherche du bonheur : ils étaient ceux qui devaient vaincre. En tant que signe de la joie de vivre, de l'avenir triomphant, apparaît à présent sur la scène le mariage, repris et enrichi de mille façons pendant la Renaissance. Au début pâles, plutôt effacés et conventionnels, les jeunes allaient acquérir de la personnalité tant dans le théâtre espagnol que chez Shakespeare, puis disparaître à nouveau chez Molière, le dramaturge français replaçant au premier plan la critique des mœurs et la fustigation du mal. Cependant, qu'il s'agisse d'une pièce de Plaute, de Shakespeare ou de Lope de Vega, dans les actions les plus ingénieuses et insolites, nous retrouverons le rituel des fêtes carnavalesques, où le masque est arraché à l'an qui s'en va, le nouvel an est couronné, la jeunesse se rémarquant par des qualités d'âme et d'esprit, par la vigueur et l'énergie. En approfondissant la critique de mœurs, en dirigeant son attention seulement sur ce qui est vieux, il était naturel que Molière soit aussi le premier à s'abattre du rituel de la venue du printemps, en séparant, dans *Le Misanthrope*, Célimène d'Alceste. Dans la même direction, mais d'une façon plus amère et plus catégorique, Gogol, dans *Le Réviseur* et après lui I. L. Caragiale élimineront le symbole du nouvel an, la scène se remplissant chez eux uniquement par la présence du vétuste et des vices. Le héros positif disparaissait de la sorte de la comédie, sa résurrection devenant nécessaire. Pendant l'entre-deux-guerres, il reviendra dans les formes limite de la comédie, dans la comédie lyrique ou celle amère, portant plutôt le fardeau de l'impuissance que celui de la victoire.

Nos auteurs contemporains l'ont recréé, en partant des réalités de nos jours, en le dotant des données psychiques et morales de l'homme nouveau. C'est cet héros que nous retrouvons aussi dans *Opinia publică* de Aurel Baranga, de même que dans *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu et dans *Sîmbătă la « Veritas »* (Samedi à « Veritas ») de Mircea Radu Iacoban.

Dans le théâtre de l'absurde, dans le théâtre contestataire américain, dans les pièces de Günther Grass ou de Peter Handke, la dérision ne présuppose par forcément le rire. Dans le théâtre roumain, même dans les formes les plus ambiguës, le rire comme manifestation de la réaction émotionnelle-esthétique du sujet au contradictions de l'objet demeure. Le rire est âpre, colérique, triste, attendri, bienveillant, chaleureux, mais il est là, présent, communiquant la découverte des contradictions, la révélation des différences par rapport à l'idéal éthique de notre société, la nécessité de réparer le mal. Teodor Mazilu, Ion Băieşu, D. R. Popescu et Marin Sorescu nous apportent parfois dans leurs ouvrages le rire douloureux de celui qui doit lutter avec la bêtise dangereuse, avec l'ignorance tout-puissante, mais leur rire ne se transforme pas pour autant en rictus, comme cela arrive chez beaucoup de dramaturges américains contestataires, il continue à être la manifestation du sentiment de supériorité et l'expression de la certitude que le mal sera vaincu.

Le but de la comédie a toujours été de provoquer le rire. Le rire pas seulement en tant qu'attitude esthétique mais aussi comme manifestation physique, décharge nerveuse d'une attente tendue, terminée par un dénouement contraire escompté on tout simplement le rire comme manifestation d'un état de bonne disposition. Le théâtre de la dérision actuel cherche lui aussi le rire. Les auteurs dramatiques plantent trois nez au milieu du visage des héroïnes, leurs héros logent dans des poubelles, ils racontent les anecdotes les plus corsées, font des cabrioles et des tours d'adresse, lancent de la crême fouettée à la tête des gens, cependant que les spectateurs rient aux éclats. N'empêche qu'après coup ils constatent ne pas très bien savoir sur le compte de qui ils se sont esclaffés ou plutôt qu'ils réalisent s'être vus eux-mêmes, déformés et caricaturés comme dans les miroirs d'un *Lachspielkabinet*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dans notre théâtre aussi il arrive souvent que le rire se fige sur les lèvres — dans *Opinia publică*, dans les pièces de Ion Băieşu, pour ne plus parler de celles de Marin Sorescu — mais jamais nous ne sommes laissés dans l'incertitude et sans réponse, car nous avons affaire soit à des phénomènes appartenant au passé soit à d'autres, que nous sommes capable de dépasser. Les héros du théâtre de l'absurde ou des autres formes de « farce tragique » ne sont pas réellement des comiques, ils ne portent pas en eux des contradictions, étant toujours, tels que nous les montrent les apparences, des incarnations de l'impuissance — et conscients de cela —, s'amusant ou s'autopersiflant. Ce sont, selon les mots de Romul Munteanu : « des archétypes transparents qui détruisent toute allusion, des équivalents du trajet existentiel sur lequel sont placés ensemble lecteurs et spectateurs » [8], des archétypes de nos états qui détruisent par là le sentiment de la supériorité à leur égard et la « distanciation » qui dans la comédie est obligatoire.

La contradiction entre apparence et essence a disparu aussi chez quelques-uns de nos dramaturges, en premier lieu chez Teodor Mazilu et Ion Băieşu, mais leurs héros, qui sont des incarnations déclarées de l'hypocrisie et de la mesquinerie, loin d'annuler la « distanciation », l'accentuent, par contre. Ils ne nous représentent guère et nous ne nous retrouvons pas en eux, tout au contraire, nous prenons, face à l'insolence avec laquelle ils affichent leur manque de valeur, une attitude tout à fait hostile.

Dans les définitions de plus en plus labiles de la comédie bien des imprécisions sont dues aussi à la confusion entre comique et grotesque, à la superposition des deux concepts. Avant notre époque, leur séparation n'était pas tellement nécessaire, le grotesque ayant une aire de diffusion plus restreinte. Mais à présent que la pénétration du zoomorphisme ou celle de la démence simulée ou pathologique se fait de plus en plus sentir dans l'art, la délimitation des notions s'impose, même si elle se saurait être catégorique, les interpénétrations n'étant pas seulement naturelles mais aussi obligatoires jusqu'à un certain point. Les différences résident aussi dans le fait que, alors que dans la comédie les mouvements mécanisés, automatisés, unilatéraux, ainsi que les masques sont tenus sous le contrôle sévère de la raison, dans le grotesque les gens transformés en bêtes, déformés et monstrueux apparaissent comme des produits d'états de hallucination, d'obsessions oniriques, comme des signes de torturantes angoisses. Ayant débuté comme un jeu de l'imagination, le grotesque acquiert des accents affolants avec Swift, lorsque l'écrivain irlandais propose la chair d'enfants comme étant « meilleur marché » et « plus rentable » que le bœuf pour les repas des Anglais ou qu'il présente un Gulliver terrorisé par les regards gloutons d'une « Yahoo » femelle.

Dans *Le Songe*, *Le Chemin de Damas* et *Sonate des spectres*, August Srindberg renonce aux actions vraisemblables et à la logique de la réalité de tous les jours, pour projeter ses tourments intérieurs, sa peur, ses affres psychiques dans les images grotesques des fous accrochés aux machines-appareils de gymnastique ou bien transformés en oiseaux ou en spectres. Les expressionnistes allemands ont, eux aussi, enrichi l'arsenal grotesque en défigurant les lignes, en imprimant aux mouvements un automatisme exagéré, en multipliant l'individu unique et en réduisant les foules à un dénominateur commun. La génération contestataire des États-Unis, celle de Sam Shepard, de Leonard Melfi, Terrence McNally, Paul Foster a souvent refusé de représenter l'homme tel qu'il est en réalité, préférant ses substituts : machines, spectres, revenants, ou bien les manifestations larvaires, les formes d'existence sous-humaine, l'homme mendiant, le criminel, l'homosexuel, etc. Wolfgang Kayser, le plus sérieux des chercheurs du grotesque, montre dans *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, à l'appui d'arguments et d'exemples significatifs, les différences entre comique et grotesque, démontrant à la fois que la plupart des confusions sont dues à une considération artificielle, à une acceptation dépourvue de rigueur des termes. Parfois — nous dit Kayser — les différences entre comique et grotesque se trouvent dans le contenu de l'œuvre et non dans les modalités d'expression, ainsi par exemple dans l'œuvre de Wilhelm Busch, considéré le plus souvent comme un admirable exemple de comique. En analysant quelques-unes des caricatures de ce grand dessinateur, le chercheur souligne le fait que la différence « est saisie surtout par l'effet

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qu'elle produit. Dans le grotesque, le spectateur est pris par la signification donnée aux événements, alors que dans le contexte comique il se maintient une certaine distance et un sentiment de sécurité et d'indifférence »[9].

Les racines roumaines du grotesque sont particulièrement intéressantes si l'on pense tout d'abord à Urmuz et à son impressionnante fantaisie, à ses modalités propres de zoomorphiser l'anthropomorphe, mais il convient toutefois de préciser que les dramaturges contemporains ne font pas un abus de modalités limite, préférant les accents grotesques seulement quand il faut manifester une attitude de condamnation plus catégorique. Le grotesque dans la dramaturgie roumaine contemporaine est en une symbiose parfaite avec la satire, accentuant les attitudes de condamnation mais pouvant être et même étant associé aussi au drame. Cependant, qu'il s'agisse du grotesque des pièces de Teodor Mazilu, ou de celles de Ion Băieşu et Dumitru Radu Popescu, le grotesque n'indique jamais le désespoir, apparaissant et se constituant comme une manifestation de la responsabilité sociale et de la conscience civique.

Une autre caractéristique du grotesque dans la dramaturgie roumaine est le fait que l'image de l'homme est rarement remplacée par celle de l'animal, la condamnation des défauts moraux s'effectuant sans recourir à la visualisation de type sensoriel. Les proportions et la forme humaine sont maintenues même lorsque sur le plan spirituel nous assistons à la dégradation des valeurs, tant par respect pour la vérité de la vie qu'en raison de la conviction que l'équilibre finira par être rétabli et la correspondance entre l'aspect extérieur et les données intérieures regagnée.

Jouées avec prédilection, recherchées et déchiffrées sont surtout les pièces de cette catégorie.

Nu sînt Turnul Eiffel par Ecaterina Oproiu vient aussi de faire le tour de l'Europe et même de franchir ses frontières. Je n'oublierai jamais les étudiants de l'Université de Turku, Finlande, qui m'ont accueillie en cet hiver de 1970 heureux de pouvoir à travers moi remercier l'auteur pour son œuvre pleine de mûres interrogations en marge de la vie. Joué avec un grand succès au théâtre des étudiants, l'ouvrage fut pour les jeunes une occasion de réfléchir sur la responsabilité par devers eux-mêmes et par devers l'avenir.

Dans *l'Express* du 1—8 mai 1972 nous trouvons des commentaires en marge du spectacle réalisé au Théâtre « Gérard Philipe » de Saint-Denis ; la pièce est trouvée intéressante par l'image inattendue qu'elle offre de la société roumaine contemporaine et par la façon dont elle satirise un rythme de vie inhumain, une bureaucratie absurde. Les héros de Ecaterina Oproiu ont pu être suivis dans l'interprétation de dizaines d'acteurs, en Angleterre, au « Drama Department », de Bristol, au « Theater der Courage » de Vienne, en Belgique, au théâtre « Rideau de Bruxelles », en Bulgarie, au « Théâtre de la Jeunesse », de Sofia, et au Théâtre Dramatique « Stoian Bâcivarev », de Varna, dans plusieurs théâtres de Tchécoslovaquie, en France, dans le Berlin d'Ouest à Göttingen, dans plus de sept théâtres de la République démocratique allemande, en Yougoslavie, en Pologne, à Lublin — dans la mise en scène de Cătălina Buzoianu — , à Bydgoszcz et à Katowice, aux États-Unis, au théâtre « La Mamma », en 1968, en Union Soviétique, à Riga et à Tallin, etc. Certes, un tel pouvoir de circulation de la pièce nous oblige à y découvrir des caractéristiques et des coordonnées propres. Elles existent dans l'équilibre entre la substance roumaine et la solution littéraire-dramatique, avec des possibilités de réinterprétations et d'adaptations. Même si dans les solutions scéniques des divers théâtres ont pu être trouvés des moyens scéniques d'évident caractère généralisateur ou une abstraction totale du temps et de l'espace, dans la substance des héros, dans leurs tourments, dans leurs recherches subsistent les anxiétés de l'auteur, son lyrisme discret, la foi dans l'homme affirmée depuis les positions du créateur appartenant à un pays socialiste. Par ailleurs, dans chaque vision scénique se font jour l'élan et l'émancipation des créateurs, connectés au message optimiste, juvénile, des valeurs de la pièce. « Dans les meilleurs épisodes — nous dit E. Azernicova dans la chronique du spectacle de Riga, de 1973 — on a trouvé la possibilité de passer de clowneries à des actions physiques et à la pantomime, transformées sans que nous nous en apercevions, en danse. Les genres se succèdent les uns après les autres, d'une manière admirable et sans efforts.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A côté des héros, objets et planches sont devenus eux-aussi des personnages du spectacle. Les acteurs en costumes noirs, invisibles sur la scène, portent ou se lancent de l'un à l'autre, toutes sortes d'objets. Si les héros parlent de l'enfance, on voit surgir dans leurs mains des jouets, des ballons colorés. S'ils sont tristes, les filles agitent dans leurs mains des branches automnales, dépouillées de feuilles »[10].

À Weimar, on joua, éveillant des échos des plus retentissants, *Sîmbătă la « Véritas »*, considérée toujours comme une pièce à la limite des genres, aux implications dramatiques mais aussi avec une grande foi dans l'avenir. *L'Heure troublante de la vérité*, c'est ainsi qu'est intitulée la chronique du *Thüringer Tageblatt* d'où nous citons : « Dix ans après avoir terminé leurs études, d'anciens étudiants de la Faculté de lettres se réunissent au Motel „Veritas". À la fin d'une décade de succès plus ou moins importants a sonné enfin „l'heure de la vérité". Chacun sera tenu de répondre devant les autres et devant son propre moi. Quel est le bilan de chacun, avec quels résultats peut-on clore une pareille soirée ? Une réponse convaincante nous est offerte par la pièce de l'auteur roumain Mircea Radu Iacoban ».

On a encore joué sur les scènes étrangères les ouvrages de Ion Băieșu, Romulus Vulpescu, Dumitru Solomon, Paul Everac[11].

La dramaturgie roumaine n'est pas liée seulement aux noms des auteurs contemporains mais aussi à ceux de la période de l'entre-deux-guerres qui viennent d'être découverts par les hommes de théâtre étrangers. *Jocul de-a vacanța* (Jouons aux vacances), *Steaua fără nume* (L'Étoile sans nom) et *Greșeala* (L'Erreur) par Mihail Sebastian, *Omul care a văzut moartea* (L'Homme qui a vu la mort) par Victor Eftimiu, *Ion Anapoda* par G. M. Zamfirescu, *Omul cu mîrțoaga* (L'Homme à la haridelle) par George Ciprian, *Titanic-Vals* par Tudor Mușatescu.

Parmi les spectacles les plus intéressants avec la pièce *Jocul de-a vacanța* est aussi celui de 1973, au Théâtre Vahtangov de Moscou, avec Salévitch interprétant le rôle de Ștefan, Maleavina celui de Corina, Osenev celui de Bogoiu et Ivanev celui de Jef. « Le badinage poétique de Sebastian est basé sur des éléments réels, quasi quotidiens, sur l'effort de l'auteur de dévoiler par des moyens dramatiques la permanente échappée du plan ordinaire à celui philosophique »[12], disait le chroniqueur de la revue *Teatr*, en soulignant la poésie en même temps que les implications philosophiques de cette comédie lyrique.

Steaua fără nume, au Théâtre de Tarnowie (Pologne), dans la mise en scène de Iulian Vișa, a accentué le côté grotesque mais aussi le besoin organique de poésie. Les auteurs ont compris le metteur en scène non moins que l'auteur, se montrant ingénieux et pleins de ressources dans les solutions scéniques. L'interprétation la plus inspirée fut celle de Zbigniew Grezowski dans le rôle du Professeur — nous dit le chroniqueur de la revue *Teatrul* en analysant le spectacle — , timide et gauche, mais avec des illuminations inattendues qui lui confèrent une force extraordinaire et une prestance insoupçonnée. Remarquable s'avère la création de Anna Tomaszewska, dans le rôle de mademoiselle Cucu, lorsqu'elle rend par des effets irrésistibles le fanatisme du personnage, la perversité de terroriser jusqu'au paroxysme la petite ville. Zbigniew Woszjkielewicz eut un excellent moment dans l'interprétation de la symphonie de Udrea, tandis que Jaroslaw Pilarski, interprète de Grieg, était excellent dans la scène où, avec un mouchoir, il touchait aux lamentables objets de la chambre du Professeur, ou bien dans celle où, dominant le fanatisme de mademoiselle Cucu, il réussit à l'annihiler et à la dégonfler, par un jeu d'une inégalable virtuosité »[13]. *Steaua fără nume* a conquis aussi les spectateurs de Sverdlovsk, au cours de la saison théâtrale 1974/1975, dans la mise en scène de E. Difran, ainsi que ceux de la « Bühnen der Stadt Gera », qui purent la voir en 1976/1977, dans la vision de Rüdiger Volkmer. À son tour, Constantin Anatol mit en scène *Insula* (L'Ile) de Mihail Sebastian et *Titanic-Vals* de Tudor Mușatescu, au Théâtre de Subotița.

Une place à part revient aussi aux traductions des pièces. La revue *Il Dramma* a publié à plusieurs reprises des pièces de Gellu Naum, Romulus Vulpescu, Dumitru Solomon. Les éditions Henschel de Berlin ont fait paraître un volume de pièces en un acte signées par Ion Băieșu, Teodor Mazilu, Iosif Naghiu, Mihai Georgescu, Dumitru Solomon, avec

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

une préface par Valentin Silvestru, cependant qu'aux éditions Volk und Welt, toujours à Berlin et toujours en 1977, paraît le volume *Rumänische Stücke*, comprenant, entre autres, *Opinia publică* de Aurel Baranga et *Sîmbătă la « Veritas »* par Mircea Radu Iacoban. Avec une préface de Tovstonogov a paru à Moscou, aux éditions Progress, en 1976, le volume *Obrazumsia Hristofor i drughie presî*, avec les meilleures comédies de Aurel Baranga, dans la traduction de Elena Azernikov.

Nous ne saurions omettre de ce tableau de la circulation sur le plan universel du théâtre roumain les pièces révélées au public étranger par le truchement du théâtre radiophonique. Parmi les émissions qui ont éveillé un intéressant écho, nous citerons *Pluta Meduzei* de Marin Sorescu, présentée à la radio parisienne France-Culture, samedi le 15 mars 1980, sous le titre *L'Échappée par le ciel ou le Radeau de la Méduse.*

✧

Les héros de la dramaturgie roumaine sont caractérisés par la pondération, la mesure, l'humanisme. Quand ils appartiennent à la comédie, leur rire sain, optimiste, contribue à démasquer la superficialité et le vide moral. Quand ce sont des héros de drame, la foi dans l'homme se ressent jusque dans les plus intenses troubles de l'âme. En se refusant aux exagérations, aux situations paroxystiques le théâtre roumain se définit par des rythmes calmes, paisibles, par un grand lyrisme, mais aussi par sa ténacité. Une dramaturgie qui pose des problèmes humains authentiques, contribuant à découvrir les héros anonymes de l'histoire et à déchiffrer la mentalité de l'homme simple, des rôles généreux pour les acteurs et des situations dramatiques solutionnées par un harmonieux mélange de lyrisme et de lucidité, de subjectivisme et de rationalisme, voilà ce que y trouvent les hommes de théâtre des autres pays lorsqu'ils choisissent des pièces roumaines, indifféremment s'il s'agit d'ouvrages du répertoire classique ou de celui contemporain.

Notes

[1] *Cîtadela sfărîmată* (La Citadelle écrasée) de Horia Lovinescu a été jouée en U.R.S.S., République Populaire de Chine, République Démocratique Allemande, République Populaire Hongroise, aux États-Unis d'Amérique, en République Populaire Bulgare, etc. *Moartea unui artist* (La Mort d'un artiste) fut mise en scène à Moscou et Sofia, *Hanul de la răscruce* (L'Auberge du carrefour) en U.R.S.S., *Febre* (Fièvres) en République Démocratique Allemande, République Populaire Hongroise et U.R.S.S., *O casă onorabilă* (Une Maison honorable) en République Socialiste de Tchécoslovaquie et en Grèce, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușe* (Le jeu de la vie et de la mort dans le désert de cendres) fut donnée par la radiodifusion parisienne et publiée en Italie, dans *Il Dramma*. D'autres pièces publiées à l'étranger : *Cîtadela sfărîmată* (au Vietnam et Cuba), *O casă onorabilă*, en Grèce, etc.

[2] Claude Defoisier, *Matca*, in Marin Sorescu, *Matca*, Bucarest, 1976, p. 101.

[3] Valentin Silvestru, in *România literară*, 31 octobre 1974.

[4] E. Iasnet, *Obsestvenoe mnenie*, in *Teatr*, 1973, no. 1, p. 1.

[5] Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Bucarest, 1970.

[6] Vicu Mîndra, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească*, Bucarest, 1973.

[7] *Ibidem*, p. 171.

[8] Romul Munteanu, *op. cit.*, p. 20.

[9] Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, New York, 1963, p. 118–119.

[10] E. Azernicova, *Ia ne Eifeleva Basnia*, in *Teatr* (Moscou), 1973, n° 2, p. 23.

[11] Au cours de la saison théâtrale 1976/1977, par exemple, *Într-o singură seară* (An einen einzigen Abend) fut jouée au «Stadtische Bühnen » de Erfurt, dans la mise en scène de Ekkehard Kiesewetter et la scénographie de Jürgen Müller ; *Preșul* (Die Fussmatte), de Ion Băieșu, avec les pièces en un acte : *Cămila* (Das Kamel), *Trenul* (Der Zug) et *Chibritul* (Das Streichholz) par Dumitru Solomon furent présentées au Théâtre National de Weimar. La pièce *Preșul*, par Ion Băieșu, fut montée aussi au Théâtre National de Ankara, metteur en scène Ascemon Konrad, première le 7 octobre 1975. Au cours de la saison 1977/1978 eut lieu à Budapest, au Théâtre « Radnoti Miklos », la première d'un spectacle coupé formé de *În căutarea sensului perdut* (A la recherche du sens perdu) par Ion Băieșu et *Cîteva probe false* (Quelques fausses preuves) par Paul Everac.

[12] E. Olhovici, *Igra v kaniculi*, in *Teatr*, 1973, no. 9, p. 15.

[13] C. Paraschivescu, *Teatrul din Tarnovie, « Steaua fără nume » de Mihail Sebastian*, in *Teatrul*, 1977, n° 9, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TÉMOIGNAGES SUR GEORGES ENESCO PÉDAGOGUE

« Enesco restera toujours l'Absolu, le parangon à l'étalon duquel je juge les autres et les trouve, et me trouve moi-même tout particulièrement, en défaut »[1].

YEHUDI MENUHIN

Anisia Popescu-Deveselu

Dans l'exégèse énescienne, le côté pédagogique de l'activité du grand musicien occupe, hélas, un espace assez restreint. Il y a évidemment, de nombreux témoignages sur la manière dont Georges Enesco entendait le travail du professeur avec l'élève, mais ces témoignages sont plutôt des souvenirs de disciples ayant ressenti le besoin de transmettre par écrit des expériences intensément vécues en contact avec la grande musique, découverte par l'intermédiaire d'un guide de génie.

Il y a, également, les notes de musiciens qui se sont consacrés en principal à l'activité pédagogique et qui, avec finesse et esprit analytique, ont réussi à extraire de toute l'existence interprétative les aspects du plan de l'esthétique instrumentale, déterminants pour tracer les contours d'un style qui a mis son empreinte sur notre école musicale, en orientant la principale direction (nous pensons surtout à ceux qui ont eu la chance de vivre dans son entourage, de suivre de près, sur le vif, son activité de concertiste, les extraordinaires séances de musique de chambre qu'il patronnait dans sa maison de Calea Victoriei, les soirées musicales avec ses amis musiciens, etc.).

Nous avons sélectionné, dans ce qui suit, une bonne partie de ces témoignages, considérant qu'ils pouvaient se constituer en tant que support dans la pédagogie contemporaine de l'art interprétatif et agir activement par la force de l'exemple.

Dans l'étude *Enesco, le professeur*, George Manoliu réussit à donner une image succincte mais extrêmement dense du style d'interprétation énescien, estimant que ce style « a constitué, en fait, *un processus esthétique nouveau, avec des aspects créateurs se situant au-delà de la compréhension musicale de son époque* », « *un chemin bien clair vers la musique.* En déterminant la finalité de l'interprétation, *l'organisation intégrale de l'art énescien acquiert un caractère de guide* »[2].

Un fait très intéressant qui nous est signalé se réfère aux particularités stylistiques énesciennes, lesquelles sont accessibles aussi à des individus n'ayant pas atteint au niveau des grands virtuoses et peuvent, par conséquent, constituer un support précieux dans le travail de formation du futur instrumentiste. Cette idée est digne d'être retenue et sa matérialisation pratique doit constituer une préoccupation de premier ordre. Toutefois, elle implique de la part du pédagogue un sens de la responsabilité développé et une haute formation professionnelle à défaut de laquelle on risque de déformer un modèle de génie, erreur d'autant plus dangereuse, aux conséquences désastreuses, dans le plan de l'acte pédagogique. En fait, l'exemple du maître ne doit pas inciter à l'imitation, ceci étant incompatible avec tout art.

L'étude du professeur Manoliu passe en revue les éléments techniques et expressifs, soulignant comme caractéristique le fait « d'être en permanence subordonnés aux exigences stylistiques de l'œuvre choisie, moulés sur la vision artistique du compositeur en cause » :

— « l'idée permanente qui l'habite de la nécessité d'un débit clair, dont la réalisation est poursuivie conséquemment par l'articulation du discours musical » ;

— « le doigté par extensions ou contractions » qui constituent « le premier élément original qui a surpris dans le jeu d'Enesco. Cette technique nouvelle a eu, en grande partie, raison du système quasi-scolaire de l'exécution au violon, et de plus elle évite toujours la platitude des *glissandi* qui dissolvent la tension de la phrase musicale » ;

— « le louré énescien » ;

— l'originalité de la « *répartition de la phrase sous l'archet.* Enesco donnait un grand souffle à sa phrase, soit par la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

transformation d'un trop grand legato dans plusieurs moins étendus, soit par le *détachage d'un legato* trop long, suffocant, *d'une seule note non accentuée* »[3];

— « *le vibrato*, variable depuis la plus étroite fréquence jusqu'au plus pâle vacillement et même jusqu'aux sons blancs, était choisi avec soin, de manière différente d'une phrase musicale à l'autre et à plus forte raison, d'un style à l'autre, en déterminant graduellement la couleur timbrale »;

— *le trille*, dans même l'esprit;

— « *l'archet* ⟨ ... ⟩ assurant également une grande variation dynamique »[4].

Le professeur George Manoliu ne peut s'empêcher d'évoquer l'interprétation de la musique de Bach, dans laquelle « ce transfert de sensibilité s'est haussé à des cimes de puissances encore non atteintes et jamais dépassées. La réalisation technique de la conception énescienne couvre et se transmet depuis les éléments fondamentaux aux plus petits détails d'exécution. L'édifice sonore se construit dans toute sa grandeur monumentale sans emphase, sans aucune sécheresse non plus, mais sobre et équilibré, en une vision unitaire et pleine d'aisance du message qui, de la sorte, prend vie dans un cadre spirituel et accessible »[5].

Comparant, dans le cas de la musique de Bach, la valeur discutable aujourd'hui des indications d'un Carl Flesch ou les erreurs d'interprétation d'un Kreisler, avec la contribution de Georges Enesco, Manoliu affirme que la vision de ce dernier « *a établi des valeurs définitives dans l'art de l'interprétation* », valeurs qui se manifestent aussi bien dans le cas en espèce qu'en général, puisque c'est grâce à eux que « l'interprète est sûr de pouvoir toujours rencontrer le créateur, dans une communion de pensée, capable de déceler par delà la fuite du temps la substance poétique et le mode de partager aux hommes le sens du message musical »[6].

On sait qu'en Allemagne l'interprétation par Enesco de l'œuvre de Bach, interprétation qui pour la plupart des spécialistes du monde entier représente une quintessence de vibration intérieure et d'expression des sentiments les plus profonds contenus par cette musique, a donné lieu à quelques réserves. Signifiant apparaît aussi le fait qu'Enesco avait recommandé à Jehudi Menuhin de consulter aussi le célèbre violoniste et pédagogue allemand Adolf Busch pour les problèmes tenant de l'interprétation de l'œuvre de Bach, après lui avoir révélé tous les secrets concernant le créateur de l'*Art de la fugue*. Dans *Voyage inachevé*, Menuhin parle de sa double expérience, à l'école d'Enesco et à celle de Busch, avouant que la rigueur allemande lui a été, certes, d'une grande utilité, mais que seul le contact avec le grand musicien roumain avait pu lui rendre palpable l'« Absolu »[7].

Souvent, des voix qui se veulent authorisées proclament l'actualité d'un modèle d'interprétation au détriment d'autres. Dans le plus clair des cas elles proviennent de l'extérieur de la zone vivante où se pétrit et naît l'acte de l'interprétation. En quelle mesure les possesseurs de ces voix ont-ils été à même de déchiffrer l'œuvre par eux discutée, en sa forme d'existence due à l'interprétation, en quelle mesure réussissent-ils à sentir, de la multiple existence de l'œuvre, quelles sont ses vies parallèles valables — celles qui ne s'annulent pas réciproquement, mais qui participent d'une façon créatrice à la définition du tout —, voici une question qu'ils feraient bien d'envisager. Puisque Yehudi Menuhin, bien que ne reniant pas Busch, du fait de placer sur le plus haut piédestal la conception enescienne nous incite à nous interroger aussi pour savoir si en une sphère créatrice, comme l'est celle de l'interprétation, il saurait s'agir de formules figées, ou d'étapes historiques précises, délimitant de façon arbitraire une unique manière de jouer une certaine musique. S'il en serait ainsi, cela voudrait dire que nous plaidons pour des modes et que les grandes interprétations de grandes personnalités devraient être releguées, à un moment donne, dans les archives et les musées.

Esprit créateur et fidélité au texte — voici deux attitudes vers lesquelles nous tendons ici, attitudes qui pourraient, à première vue, donner l'impression qu'elles sont en relations d'antagonisme. L'histoire de la musique toute entière se porte garante de l'erreur d'une pareille conclusion. Mais les exagérations auxquelles on arrive en matière de fidélité au texte et qui sont si magistralement répudiées par Dinu Lipatti[8] nous offrent la possibilité de revenir, par une autre citation, à la discussion du « Cas Bach », sur lequel c'est à bon escient que nous nous arrê-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tons, comme étant le plus capable de déchaîner des passions et en même temps d'engendrer des confusions qui nous mènent à pas sûrs vers l'adoption d'une attitude scolastique.

Dans son excellent ouvrage *Le compositeur et son double*, le réputé musicien René Leibowitz, en égale mesure interprète et théoricien (on connaît sa contribution interprétative à la mise en valeur de la création d'Arnold Schönberg et de celle d'autres compositeurs contemporains, ainsi que ses études si pertinentes sur la musique d'aujourd'hui), nous apporte de précieuses idées ayant trait à la fidelité au texte en général, ponctuant avec une nuance qui n'est pas exempte de sarcasme le cas en espèce. Son style alerte et la précision avec laquelle il surprend le fond du problème nous ont incités à en extraire une plus ample citation, et à faire nôtre la principale idée qui s'en dégage. « Comme chaque nouvelle acquisition de l'esprit, celle qui nous a occupé ici — la fidélité au texte — a provoqué, pour ainsi dire automatiquement, un certain nombre de sous-produits, dont le plus redoutable me paraît être ce que je nommerai l'attitude musicologique. Ici, la fidélité au texte se trouve remplacée par une pure et simple minutie philologique, et les résultats en sont des plus fâcheux. De nombreux interprètes, influencés par cette nouvelle attitude, confondent véritablement la lettre et l'esprit et nous offrent des interprétations où la *démonstration* arrive à remplacer la *communication*. En ce sens, je me souviens de quantité d'exécutions (de Bach, en particulier) où, sous prétexte que du temps de Bach on ne pratiquait pas encore des transformations de l'intensité dynamique ni des fluctuations agogiques de tempo, on s'efforçait de nous restituer le texte musical comme s'il avait été composé pour une machine à écrire. Et je ne veux pas me souvenir des discussions innombrables et interminables, particulièrement stériles, sur „la véritable manière" d'exécuter les différents ornements de la musique du XVIIIe siècle, discussions dont il se dégage tout sauf ce qui devrait constituer une préoccupation authentique pour l'interprète véritablement fidèle »[9].

Les participants aux cours d'interprétation d'Enesco — tant à ceux qui avaient lieu à l'« École instrumentale Yvonne Astruc » de Paris, qu'à ceux de la « David Mannes music school » de New York, du « Conservatoire Américain » de Fontainebleau, ou de l'Accademia Chigiana de Sienne — ont relaté, beaucoup d'eux à travers des écrits dédiés à l'extraordinaire expérience qu'ils avaient vécue, la manière captivante dont se déroulaient les cours, l'horizon large et diversifié des exposés du maître.

La musique de Mozart faisait naître devant eux une pédagogie « corrélative »,[10] où la vision du pédagogue se fondait sur la généralisation de l'éloquence du théâtre d'opéra, avec des illustrations valables de l'ensemble de la création mozartienne, mais surtout du répertoire pour violon. « Inspirez-vous de la littérature du théâtre »[11], avait-il l'habitude de dire à ses élèves, en leur proposant des correspondances révélatrices. Micheline Bazin, ayant assisté à ces leçons, se le rappelle au cours du travail pour la réalisation d'une sonate pour violon et piano.

« Tout en tenant le piano, Enesco, quelquefois sans interrompre son élève, quelquefois en lui faisant recommencer une phrase jusqu'à la nuance désirée, va parler, chantonner, mimer, grimacer, gronder : bref, il emploie tous les moyens de se faire comprendre ⟨ ... ⟩ Il analyse, il compare, il précise : "Un peu plus mordant ... un peu le cor qui syncope ..." et d'imiter le cor en gonflant les joues ; 5 minutes plus tard c'est la trompette — tout ceci pour obtenir du violon le timbre adéquat. Soudain il se fâche : „Ces petites nuances sont des chichis. Il ne faut pas que cela devienne prétentieux. J'entends parfois à la radio des interprétations précieuses de Mozart, le sucré n'est pas en rapport avec le caractère de Mozart ; Mozart était un tendre »[12].

« S'il s'agit des *Danses Hongroises* de Brahms, il parlera tzigane » réclamant en même temps un son ample, une grande contribution des archets : « Il faut que les vibrations se répandent ! Il est des cordes sympathiques qui font écho, comme dans une sousbois ... »[13]

En dehors des renvois à Cherubino ou à Almaviva, à Leporello ou à Don Juan — dans le cas de Mozart — aux suggestions « couleur locale » — dans le cas des danses de Brahms ou de bien d'autres divers opus — , on se trouve ailleurs devant des évocations des environs de Vienne, par exemple, pour mieux faire comprendre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

le lent mouvement du *Concerto pour violon* de Beethoven, mouvement qui lui rappelle la *Symphonie Pastorale*[14]. Tous ces renvois apparaîtraient comme autant d'appels à certaines tendances programmatiques de facture impressionniste, souvent utilisés par de nombreux professeurs afin d'arriver à suggérer des sens à travers des tableaux, encourageant ainsi la visualisation de la musique — tout en éloignant finalement de la substance qui lui est spécifique. Mais dans le cas d'Enesco, tout un bagage de connaissances, d'informations, de culture — dont celui strictement relié à la musique détient, comme on vient de le voir, la première place — participe activement, de manière associative, à réaliser ce « vivre la musique » où il entre précisément de la vie et de la communication. Comme nul autre en vérité, Enesco réussissait à mettre de la vie dans ses interprétations, parce que celles-ci n'étaient pas détachées de son existence complexe, des accumulations que chaque jour il acquérait, tout au long d'une vie qui n'a jamais connu les demi-mesures. On se rend compte de tout cela en parcourant, comme je l'ai fait, les témoignages — tel celui de Micheline Bazin, par exemple — mais aussi le peu d'enregistrements d'Enesco qui nous soient restés, parmi lesquels le *Double concerto pour violon et orchestre* de Jean-Sebastien Bach — où il figure auprès de son élève Yehudi Menuhin — , la IIe partie de la *Sonate à Kreutzer*, le *Poème* de Chausson sont à mon avis (et aussi, évidemment, les Sonates et Partites pour violon solo de J. S. Bach) — fondé sur ce que j'ai eu l'occasion d'entendre — ceux qui achèvent le plus clairement peut-être, venant la compléter, l'image que j'ai essayé de rendre, sans avoir jamais eu la chance de l'écouter sur le vif, en salle.

Il existe dans la vie du pédagogue d'innombrables moments oú il est appelé à juger des prestations d'un élève, à donner des notes, à classifier et tout ceci dans le but de mieux valoriser la qualité, le talent, le niveau professionnel. Ce sont là des moments difficiles où le jugement, l'appréciation émise ne définit pas seulement celui qui se présente à l'examen, mais aussi l'examinateur lui-même, tout son profil professionnel et humain. Dans ce sens, voici les souvenirs du pianiste et pédagogue italien Guido Agosti au sujet d'une de ses collaborations avec Georges Enesco lors d'un jury de concours international de composition, jury où le musicien roumain avait l'ingrate qualité de président :

« . . . Ebbi la fortuna di avvicinarlo in occasione dei concorsi internazionali di composizione indetti dall'Accademia Chigiana ⟨ Sienne — *n.n.*⟩. Lettore prodigioso, coglieva rapidamente i caratteri delle varie musiche. Individuava instantaneamente con un processo di scelta infaillibile la parte essenziale della linea musicale di ogni partitura e la seguiva cantando. Il suo giudizio era pronto, esatto, conciso. Si rivelava più contento di discernere e lodare il buono che sollecito nel biasimare il cattivo. Fu un esempio generoso e stupendo di quel che un artista deve aspirare ad essere nella vita »[15].

Parmi les témoignages siennois également, se trouve aussi celui du maître lui-même qui, dans une lettre adressée au comte Chigi, faisait part à celui-ci d'une idée, extrêmement importante d'ailleurs, qu'il lui proposait quant à l'élaboration du programme destiné à un cours d'interprétation dans l'intention spéciale des violonistes :

« Je me permets de suggérer à côté du répertoire violonistique de faire aussi de la *musique de chambre* et particulièrement du *quatuor à cordes* car c'est là, peut-être, que les plus grands maîtres sont montés le plus haut »[16].

Cette idée concernant l'importance de la musique de chambre dans la formation artistique multilatérale d'un jeune interprète trouve une application concrète dans le programme didactique de l'école de musique roumaine et a certainement contribué positivement à l'épanouissement de la musique de chambre en Roumanie ainsi qu'au niveau qualitatif des saisons annuelles de musique de chambre lesquelles, de plus en plus, représentent d'efficaces formes d'éducation musicale du public.

Dans son *Voyage inachevé*, Yehudi Menuhin, à part l'hommage qu'il rend à Enesco et au peuple roumain — à travers des mots d'une générosité et d'une sensibilité peu communes — , réussit à refaire de son maître un émouvant portrait en même temps qu'il nous renseigne sur la manière dont celui-ci « vivait » sa leçon d'instrument :

« La leçon était un moment d'inspiration, non une nouvelle étape jalonnant la progressivité d'un enseignement. Il s'agis-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sait de faire de la musique, comme si j'étais son orchestre jouant sous sa direction; ou bien, l'apprenti soliste, et lui jouait alors le rôle du chef d'orchestre et de l'orchestre tout à la fois, car, en m'accompagnant au piano, il chantait aussi les différentes parties de la partition. Il n'y avait guère d'interruptions; il prenait seulement quelquefois son violon pour expliquer un point précis de vibrato ou de glissando ⟨ ... ⟩. Ce qu'il m'apporta ⟨ ... ⟩ ce fut l'aptitude à transformer la note en un message de vie, de donner forme et sens à la phrase, de rendre vivante la structure de la musique ⟨ ... ⟩. Quand il se mettait à parler pour expliquer quelque chose, ce qui lui arrivait de temps à autre, ce n'était ni sous forme d'injonctions tranchantes ni en fournissant des solutions toutes faites, mais par suggestions et par images qui n'en appelaient pas qu'à la raison mais pénétraient l'imagination d'une compréhension plus complète »[17].

Ce que l'on extrait tout particulièrement peut-être de ces aveux, c'est le don de la communication — pris dans le sens le plus élevé du terme — qui caractérisait le pédagogue Enesco dans ses rapports de maître à élève; et cela, non pas seulement dans le cas d'un talent de la grandeur d'un Menuhin, mais aussi bien dans celui de tous ces élèves normalement doués, comme l'étaient la plupart de ceux qui participaient aux cours d'été auxquels Enesco était invité à venir partager de son expérience.

Une pléiade de violonistes de valeur prêtent vie, aujourd'hui dans le monde, aux principes de pédagogie énescienne, mais ce qui demeure comme le plus important acquis c'est le fait que l'école roumaine de violon est en grande mesure le bénéficiaire de ces enseignements, soit qu'elle se les ait appropriés par la voie directe des élèves et des collaborateurs d'Enesco, soit par la voie d'un système qui témoigne de ses efforts à ne rien perdre de la précieuse qualité de ces principes.

Tout comme le domaine de la composition roumaine continue de voir en Georges Enesco son chef d'école et son inspirateur, de même l'école d'interprétation lui assure une place d'honneur et les programmes aussi bien que les réalisations actuelles de cette école ne laissent pas de relever de cette vénération tant méritée.

Notes

[1] YEHUDI MENUHIN, *Voyage inachevé* — autobiographie, traduction de l'anglais, Paris, 1977, p. 80.

[2] GEORGE MANOLIU, *Enesco, le professeur*, in *Enesciana*, tome I, *La Personnalité artistique de Georges Enesco*, Bucarest, 1976, p. 60.

[3] *Ibidem*.

[4] *Ibidem*, p. 61.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*, p. 62.

[7] YEHUDI MENUHIN, *op.cit.*, p. 80.

[8] DINU LIPATTI, *Ébauche d'un projet pour un cours d'interprétation au Conservatoire de Genève, 1950*, in *Anthologie des écrits théoriques sur l'art en Roumanie*, Bucarest, 1972, p. 285—286: «N'interrogez jamais une œuvre avec les yeux des morts ou du passé, elle serait capable de vous livrer en retour le crâne de Yorick».

[9] RENÉ LEIBOWITZ, *Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Paris, 1971, p. 80.

[10] CLEMANSA FIRCA, *Esențializări (1945—1955)*, in Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, en collaboration avec Myriam Marbe, Ștefan Niculescu et Adrian Rațiu, *George Enescu. Monografie*, Bucarest, 1971, p. 1105 (Ve partie, chap. 13).

[11] MICHELINE BAZIN, *Ce maître incomparable*, in *Courrier de l'Ouest* (Angers), 18 octobre 1955; apud: Clemansa Firca, *op. cit.*, p. 1106, note 148.

[12] *Ibidem*, note 152.

[13] *Ibidem*, p. 1108, notes 154 et 155.

[14] *Ibidem*, note 157.

[15] GUIDO AGOSTI, *In memoria di Georges Enesco*, in *Bulletino dell'Accademia Musicale Chigiana*, année VIII (1955), nº 2—3, sept., p. 4; Voir aussi Vladimir Popescu-Deveselu, *George Enescu la cursurile de vară de la Siena*, in *Studii și Cercetări de istoria artei*, série *Teatru-Muzică-Cinematografie*, T. 20 (1973), nº 2, p. 168, note 6.

[16] *Ibidem*, p. 169.

[17] YEHUDI MENUHIN, *op.cit.*, p. 80—81.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'ÉVOLUTION DU CINÉMA D'ANIMATION ROUMAIN (1951 — 1977)

George Littera

« *La deuxième vague de pionniers* ». La nouvelle histoire du cinéma d'animation roumain commence en 1951, lorsque Ion Popescu-Gopo réalise *Rățoiul neascultător* (Le Caneton désobéissant) et *Albina și porumbelul* (L'Abeille et la colombe), deux dessins animés (noir et blanc) pour les enfants. Un an après, Gopo donne le premier dessin animé roumain en couleurs (*Doi iepurași* — Deux petits lapins), et Bob Călinescu son premier film de marionnettes (*Vulpea păcălită* — Le Renard attrapé). En 1955, les expériences de Olimp Vărăștеanu ouvrent la voie aux films de papiers animés (*Pățania unui vulpoi* — Les Aventures d'un renard — et *Vulpoiul campion* — Le Renard champion). Dans un espace de temps assez bref fut créée (en 1951) une section spécialisée dans la production des films d'animation, dans le cadre du studio « București », furent solutionnées les difficultés tenant à la dotation technique ainsi que les problèmes — non moins urgents — concernant la qualification des cadres et la constitution d'un groupe de réalisateurs (parmi lesquels figurent Constantin Popescu, Pascal Rădulescu, Iulian Hermeneanu, Matty Aslan, Jean Moraru, George Sibianu, Liviu Ghigorț), ce qui permit le développement d'une production rythmique, systématique.

Ce qu'on a nommé « la deuxième vague de pionniers » de notre cinéma d'animation compte, en premier lieu, comme une étape de transition de la production artisanale à l'industrie, comme l'étape d'un effort soutenu de liquidation de la discontinuité dans l'exercice technique et esthétique. Cependant, la plupart des films de ce moment, dont on ne saurait nier la contribution au progrès des cinéastes dans la voie du professionnalisme, ne présentent plus aujourd'hui qu'un intérêt d'ordre historique. Destinée exclusivement aux enfants, axée sur la fable et les historiettes didactiques, pratiquant avec prédilection le zoomorphisme (imité sur une large échelle, le modèle disneyen conserve rarement la grâce originaire), l'animation de la première moitié des années 50 porte visiblement les signes inhérents aux expériences de début, depuis la tendance à l'imitation à la gaucherie technique. « Dominé encore par l'obsession de l'assimilation du métier, qu'une conception naturaliste de l'animation tenait pour maître souverain de l'imitation du geste humain, dominé par une conception du scénario soi-disant „littéraire", en réalité moralisateur et schématique, contrédisant souvent par sa substance même les caractéristiques spécifiques du genre — la réduction à l'essentiel, la dynamique, la concision — , tributaire à un goût plastique rétrograde, égalisateur et aplatissant (symptomatique est le fait qu'en ces premières années l'animation n'attire aucun de nos artistes plasticiens de marque), l'ensemble de l'animation roumaine de l'époque nous apparaît assez monotone », notait B. T. Rîpeanu [1]. Les tentatives de disloquer cette uniformité, les efforts d'innover ne font pourtant pas défaut. Avec *Marinică* (1954) et *Șurubul lui Marinică* (Le Boulon de Marinică, 1955), Ion Popescu-Gopo abandonne le modèle animalier et fait sortir le dessin animé du domaine traditionnel de la fable, pour l'orienter vers la problématique d'actualité et la satire de mœurs ; même s'il demeure encore prisonnier des imitations plates de la nature, le réalisateur réussit néanmoins, de temps à autre, à dépasser la simple caricature animée, à imprimer un rythme alerte au récit visuel et une nuance incisive au gag. Dans le domaine du film de marionnettes, les essais de Bob Călinescu s'inscrivent comme des réussites partielles : *Domnul Goe* (Monsieur Goe) — il s'agit d'un fameux personnage de Ion Luca Caragiale — (1956) misait sur le pittoresque, offrant une re-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

constitution minutieuse de l'ambiance de l'époque, une précision du détail scénographique qui évoque les films de Jean Georgescu tirés des œuvres de Caragiale ; inspiré de la poésie de Goethe et du poème symphonique de Paul Dukas, *Ucenicul vrăjitor* (L'Apprenti sorcier, 1957) relève les mêmes qualités d'atmosphère (Călinescu y reconstitue le climat du conte gothique) et un souci plus accentué pour le dynamisme (« la danse des deux balais » est animée avec un sens aigu des correspondances entre l'art plastique et musique) ; dans *Cîntecul tractoarelor* (La Chanson des tracteurs, 1959) les poupées acquièrent une grande variété d'expression et leurs mouvements sont plus fluides.

L'univers poétique de Gopo. Apparition explosive mais point météorique, car elle avait été préparée par les accumulations opérées dans les films réalisés jusqu'en 1957 par le cinéaste, *Scurtă istorie* (Brève histoire) représente l'acte de naissance d'un auteur de films dans l'acception plénière du mot, le seul qu'allait compter, pendant une bonne période de temps, le cinéma roumain d'animation. Avec le dessin animé de Ion Popescu-Gopo, l'idéal du message poétique original et de la mythologie personnelle, la capacité de maîtriser le langage spécifique, le style organiquement constitué, l'abandon du caractère provincial et l'harmonisation des recherches autochtones avec les expériences vives, fécondes, entreprises sur le plan mondial, deviennent réalité.

Suivi de *Șapte arte* (Sept Arts, 1958), *Homo sapiens*, (1960) et *Allo! Hallo* (1962), *Scurtă istorie* vient nous proposer une nouvelle façon de comprendre le rôle et les possibilités expressives de l'animation, en l'orientant vers le lyrisme philosophique et les amples généralisations de nature poétique. Gopo apporte le goût de la synthèse : la tétralogie est, en son ensemble, une vue à la fois rétrospective et prospective sur l'évolution de notre civilisation, une réflexion sur la soif de connaissance humaine, un essai sur la vocation exploratrice et transformatrice de l'homme. Luttant aussi bien contre les forces déchaînées de la nature et contre ses propres inerties, messager de la paix et de la concorde universelle, mélange de sagesse et d'ingénuité, de gravité et d'exubérance ludique, de bonhomie et d'humour, attachant par sa cordialité, par l'air familier qui censure en permanence la solennité et l'empêche de glisser dans la rhétorique, poétique et prosaïque, le petit bonhomme nous apparaît comme une tendre métaphore de l'humanité de l'homme. Dépassant le prétexte initial (« l'histoire de l'humanité » dans *Scurtă istorie*, l'histoire de l'apparition des arts, des inventions et des moyens de communication dans les autres pièces de la tétralogie — type de prétexte narratif exploité aussi par John Halas dans *The History of the Cinema*, 1956), l'ennoblissant, s'élevant du particulier au général et, imperceptiblement, de l'immédiat à l'éternel, la méditation de Gopo condense ses significations dans quelques symboles-pivot, autour desquels s'organise tout le champ sémantique des films : la fleur plantée partout *(Scurtă istorie)*, le sourire que le petit bonhomme va ajouter à la figure incisée sur une paroi en roche *(Șapte arte)*, la flamme portée sur les sommets des montagnes, telle un flambeau, et illuminant de là la planète *(Homo sapiens)*. Le sens du lapidaire et la capacité de réduire à l'essence définissent par excellence la poétique de l'auteur. C'est ce qu'a remarqué, dans l'un de ses essais, Victor Iliu : « En vertu du laconisme et du caractère synthétisant de l'image artistique (de la métaphore visuelle ou du symbole, quand ils sont présents), résultant d'une extrême simplification (et non d'une stylisation car toute stylisation aboutit, volontairement ou involontairement, au genre décoratif, ce qui n'est pas le cas ici), Gopo élimine tout ce qui est non pas superflu, c'est-à-dire les ornements, les paraphrases, le baroque, les notes, les harmoniques, mais tout ce qui n'a pas de rapport avec son idée. Pourtant son image n'est pas simple, mais synthétique, ce qui n'est pas pareil. Sa puissance synthétisante est identique à la concentration d'énergie du noyau de l'atome, à la matière première soumise à un maximum de concentration. Il élimine l'espace intermédiaire, le vide fonctionnel entre les éléments qui composent son univers poétique. Mais ce qu'il élimine se réflechit et se diversifie dans l'esprit du spectateur à travers la mystérieuse résonance de l'art supérieur, à l'instar du rayon blanc de lumière à travers le prisme de cristal » [2]. La capacité de sublimation expressive à laquelle faisait allusion Iliu s'avère également au niveau de l'écriture audio-visuelle pratiquée par

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

le cinéaste, tellement éloignée du naturalisme figuratif et sonore des débuts de notre cinéma d'animation. Une fois de plus, Gopo s'oppose à la tradition disneyenne et au « disneyanisme » : par le refus délibéré du faste et de l'ornement visuel, par la recherche de la neutralité chromatique du décor et la limitation du nombre des couleurs utilisées, par un graphisme énergique et économique, qui nous fait penser parfois à la rapidité des lignes de Cohl.

Au cours de la dernière décennie, l'évolution de Gopo enregistre de grandes oscillations qualitatives. S'abandonnant à la formule qui a assuré son succès, s'autopastichant en dernière instance, le cinéaste ne dépasse pas, parfois, l'invention stéréotypée et l'académisme plastique ; auxquels s'ajoute, dans *Eu + Eu = Eu* (Moi + Moi = Moi) (1969) et dans *Clepsidra* (La Clepsydre, 1972), la prolixité. Un certain instinct des recherches demeure, néanmoins, vivant. En expérimentant une structure cinématographique basée sur « une action dynamique, une historiette brève et éloquente, ressemblant à un proverbe que le spectateur devra développer en analysant tous les sens », définition donnée par le réalisateur lui-même au film-pilule [3], les deux séries de *Pilules* (1966 — 1967) sont de modeste valeur mais « ont leur importance — écrit Gianni Rondolino dans une histoire de l'animation mondiale — car elles anticipent la longue série des minifilms que produira, quelques années plus tard, avec des résultats visiblement meilleurs, le *Zagreb Film*»[4] ; Gopo — ajouterions-nous — tout comme Vlado Kristl, praticien et théoricien des ainsi nommés « Sekundenfilme », Paul Campany et Max Massimino Garnier, s'inscrit dans une tendance plus largement répandue dans l'animation d'aujourd'hui. La nouveauté plastique proposée par *Sărutări* (Baisers, 1969) n'est que l'accentuation de la sévère conception sur la couleur existante dans la tétralogie ; en animant des silhouettes noires sur fond bleu, en n'utilisant que deux couleurs, le réalisateur affirme une fois de plus sa préférence pour une gamme chromatique simple. Représentant l'un des films les plus unitaires réalisés par Gopo dans les années 70, *Infinit* (Infini, 1977) retrouve la prodigieuse invention poétique d'autrefois, comme cela arrive dans la séquence finale : pris dans un continuel mouvement en spirale, déployé dans l'espace cosmique, le petit bonhomme croît et décroît tour à tour jusqu'à atteindre la position fœtale, il se recroqueville et s'allonge, renaissant à l'infini, dans une infinie dégringolade à travers les astres.

Les expériences de Bob Călinescu. Utilisant les poupées (*Rapsodie în lemn* — Rhapsodie en bois, 1960, *Metamorfoze* — Métamorphoses, 1961), les papiers animés (*Balada meșterilor* — La Ballade des maîtres, *Cuiul* — Le Clou, 1963), les objets (*Glumă nouă cu fier vechi* — Nouvelle plaisanterie à partir de vieille ferraille, 1964), traversés d'une onde discrète d'humour ou de poésie, les films réalisés par Bob Călinescu au début des années 60 représentent dans l'évolution du cinéaste le moment du saut qualitatif. Animé d'une curiosité technique toujours en éveil, hostile à la formule unique, Bob Călinescu est — avant tout — un expérimentateur ; la ferveur des recherches (pas toujours doublée de la rigueur culturelle nécessaire), l'extrême diversité des préoccupations, le singularisent parmi les autres animateurs roumains. Le cinéaste s'exerce dans presque toutes les techniques, depuis le film de poupées combiné avec des acteurs jusqu'à la peinture sous la caméra ; il cultive la fable et le conte de fées, la parabole et la parodie, le film satirique et le film lyrique ; il recourt, parmi les premiers, aux suggestions du folklore, étant aussi l'un des premiers à fructifier l'expérience de la littérature contemporaine pour enfants, depuis Cicerone Theodorescu à Octav Pancu-Iași ; il s'adresse à notre littérature classique (Alexandrescu, Caragiale, Arghezi) ainsi qu'au patrimoine littéraire universel (Goethe, Shakespeare) ; il cherche les équivalences cinématographiques de la musique (Dukas, Beethoven, Rossini), récupère les techniques des artisans populaires. Se consacrant dès le début à l'animation à trois dimensions, le cinéaste interroge avec la même ténacité les possibilités expressives des matériaux les plus divers : dans *Rapsodie în lemn*, les poupées naissent sous le regard du spectateur des brindilles patiemment dégrossies par la main de l'artiste ; c'est encore aux poupées en bois sculptées en style populaire que recourt *Metamorfoze*, autre tentative d'interpréter le motif folklorique ; *Romeo și Julieta* (Roméo et Juliette, 1968) exploite la transparence féerique des blocs de sel (dont ont pris forme les deux hé-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ros) et la sombre matérialité de la pierre (utilisée pour les autres personnages et pour les ambiances, afin de suggérer tout un univers hostile); *Glumă nouă cu fier vechi* anime des objets d'usage domestique; dans *Orga* (L'Orgue, 1969), les objets animés sont les tuyaux d'orgue et les sculptures en bois des paysans roumains, les uns comme les autres d'une savante géometrie. Toute cette effervescence et même « dispersion » des préoccupations du cinéaste n'exclut pas pour autant une certaine cohérence du projet expressif: au-delà de leur caractère expérimental, les films de Bob Călinescu trouvent leur dénominateur commun dans les formes vivantes et fluides du mouvement des volumes, dans la précision du rythme cinématographique.

Nouvelles recherches. Après 1960, l'histoire du film roumain d'animation ne saurait plus se réduire, comme par le passé, à l'histoire personnelle, à l'évolution des deux réalisateurs consacrés — Ion Popescu-Gopo et Bob Călinescu. Au cours des quinze dernières années les progrès enregistrés par les cinéastes dans la direction du professionnalisme, l'affirmation de nouvelles individualités créatrices, la tendance vers la diversification stylistique modifient sensiblement le paysage de l'animation roumaine, indiquant son entrée en une nouvelle étape de recherches.

Lent, avec un déroulement capricieux, le processus de maturation professionnelle enregistre un premier moment notable, une pulsation plus vive en 1960—1965. Outre les essais de Bob Călinescu que nous venons de mentionner, se détachent à présent de l'ensemble de la production une poignée de films portant la signature de Constantin Popescu, Iulian Hermeneanu, Nell Cobar et Olimp Vărăşteanu. En bonne tradition disneyenne, Constantin Popescu restitue au dessin animé pour les enfants la grâce exquise de la ligne et de la couleur (*Căciuliţa cu ciuc roşu* — Le Bonnet à pompon rouge, 1963). De même que dans *Alfabetul* (L'Alphabet, 1958), suggéré par les dessins de Tonitza, Iulian Hermeneanu fait preuve d'ingéniosité dans *Două creioane* (Deux crayons, 1965), où le prétexte narratif — les chicanes que se font réciproquement, en dessinant des mondes adverses, deux crayons colorés — permettent un mouvement libre et espiègle de l'imagination. Chez Nell Cobar il y a une note de gentil humour (*Mitică*, 1963, réalisé en collaboration avec I. Hermeneanu; *Băieţelul care face totul pe jumătate* — Le Garçonnet qui ne faisait les choses qu'à moitié, 1964). Après *Made in Africa* (1961), virulent pamphlet anticolonialiste, Olimp Vărăşteanu donne *Cearta* (La Querelle, 1962) et *Cotidiene* (Histoires quotidiennes, 1964), incursions dans l'existence quotidienne ne manquant ni de lyrisme, ni d'une pointe d'ironie. Sans nourrir de grandes ambitions, sans ouvrir des horizons nouveaux, mais dépassant nettement le niveau de l'exercice courant à l'époque, ces films contribuent à élever la production moyenne à un degré supérieur et apportent, parfois, la promesse d'un accent personnel (*Cotidiene*, par exemple).

La création, en 1964, d'un studio spécialisé vient offrir au cinéma roumain d'animation de nouvelles chances de développement et fixer le cadre institutionnel d'une vie plus complexe et plus active, dont il avait besoin. Deux ans plus tard, l'organisation à Mamaia du premier Festival international d'animation, moment d'évaluation de l'expérience accumulée et, pas en moindre mesure, de confrontation avec les tendances actuelles de l'animation mondiale, constituera un stimulant réel pour les animateurs roumains.

Au cours de tout cet intervalle et des années suivantes, la production de « Anima » enregistre une série de phénomènes ayant des conséquences plus ou moins directes dans la bataille livrée pour acquérir une physionomie propre: le nombre sensiblement accru des films (21 films par an en moyenne, après 1964; 24 — après 1968); l'afflux de jeunes réalisateurs (parmi les débutants nous trouvons Sabin Bălaşa, Ion Truică, Adrian Petringenaru, Laurenţiu Sîrbu, Victor Antonescu, Mihai Bădică, Virgil Mocanu, Luminiţa Cazacu, Eduard Sasu, Liana Petruţiu, Zaharia Buzea); l'intérêt éveillé parmi les artistes plasticiens, qui viennent élargir le cercle des collaborateurs (rappelons Benedict Gănescu, Firu Dumitrescu, Geta Brătescu, Carolina Iacob, Traian Brădean, plusieurs d'entre eux devenant par la suite des réalisateurs); la diversification des techniques (peinture sous la caméra chez Sabin Bălaşa, modelage sous la caméra chez Mihai Bădică); l'initiation des coproductions avec l'étranger (parmi les partenaires figurant des firmes d'Italie et de France); la réalisation de longs-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

métrages (*Poveștile piticului Bimbo* — Les contes du nain Bimbo — réalisé en 1971 par Badea Artin, Horia Ștefănescu, Victor Antonescu et Eduard Sasu, d'après les fables de La Fontaine).

Il suffit d'un coup d'œil pour se rendre compte qu'au cours de la dernière décennie l'animation a élargi son aire de préoccupations, qu'un effort soutenu en vue d'une individualisation stylistique, une certaine ouverture vers le nouveau s'y font jour. Les recherches des cinéastes de « Anima film » s'inscrivent à présent, avec plus de cohérence, dans quelques grandes directions.

La première cultive l'essai sur des thèmes philosophiques et moraux. La métaphore, la parabole, l'allégorie, le langage ésopique y trouvent de nombreuses expérimentations. Depuis *Picătura* (La Goutte, 1966) à *Odă* (Ode, 1976), les films de Sabin Bălașa sont une permanente reprise du motif cosmogonique et sociologique. Avec un dessin épuré, nerveux, *Mimetism* (Mimétisme, 1966) de George Sibianu est une réflexion acide sur l'existence quotidienne menacée de stéréotypie, sur le pouvoir insidieux du cliché, sur le mimétisme comme incarnation de l'esprit grégaire. *Sărutări* (Baisers) exalte, à l'instar de presque tous les films de Gopo, l'idée de la fraternité humaine, l'idéal de la collaboration universelle mise au service du progrès. Avec une pulsation des rythmes visuels et une frénésie chromatique évoquant le pop art et l'art psychédélique, *Șotronul* (La Marelle, 1977) de Laurențiu Sîrbu est un petit essai poétique sur les charmes et la joie du jeu. *Icar* (Icaire, 1974) de Mihai Bădică fait l'éloge du geste téméraire, de la victoire sur l'inertie et la routine, tout comme *Geneza* (La Genèse, 1975), qui perd néanmoins en concision. Faisant appel aux dessins d'un graphisme incisif et d'une inquiétante intensité lyrique de Florin Pucă, *Cale lungă* (Long chemin, 1976) de Adrian Petringenaru raconte, sur un plan immédiat, un pénible voyage vers le soleil : la marche du héros sur ce chemin tortueux, jonché de pièges, guetté de périls, traversant plus d'une fois les territoires de l'absurde et du cauchemar, devient une sorte d'Odyssée pathétique et burlesque, exaspérée et sténique, où nous pouvons lire la métaphore de la continuelle ascension de l'humanité. Toujours dans le domaine de l'essai — cette fois-ci avec un caractère poétique plus marqué — se place la suite des films inspirés de la mythologie, la culture et les coutumes populaires, des traditions de l'art folklorique. Depuis *Basm* (Conte de fées) — Virgil Mocanu, 1966 — à *In pădurea lui Ion* (Dans la forêt de Ion) — Adrian Petringenaru, 1970 — , depuis *Tîrgul de fete de pe muntele Găina* (La Foire aux jeunes filles du mont de Găina) — Angela Buzilă, 1969 — à *Marea zidire* (La Grande fondation) — Ion Truică, 1974 — l'appel à la typologie du récit merveilleux et à l'atmosphère de la légende, la reprise des motifs mythiques ancestraux attestent l'effort des animateurs roumains de dépasser le stade des simples citations et d'incorporer la suggestion folklorique en une formule expressive personnelle. C'est à cette intention qu'ont été repris aussi les matériels et les techniques artistiques traditionnels. *Brezaia* (Adrian Petringenaru, 1968) anime les pittoresques masques utilisés dans une très ancienne représentation à caractère folklorique. Dans le sillon de l'expérience amorcée par *Basm*, *În pădurea lui Ion* emprunte le répertoire de motifs figuratifs et la stylisation pleine de candeur des icônes sur verre ; en reprenant le personnage, en estompant le fantastique de légende au profit de l'élément satirique puisé dans la tradition des anecdotes populaires, *Călătoria lui Ion* (Le Voyage de Ion, 1974) garde inaltéré le hiératisme de la formule plastique.

Plus faiblement représentée au point de vue de la quantité, la seconde des grandes directions dans lesquelles évolue la production de « Anima » est constituée par le film satirique aux implications dans la réalité immédiate. Quasi absente, pendant longtemps, des préoccupations du studio, tributaire à l'anecdotique insignifiante, la satire d'actualité connaît un regain de vie grâce aux feuilletons de Matty Aslan (*D-ale organigramei* — Des déboires de l'organigramme — 1975 — 1976, *Formica*, 1975). Composés — selon le modèle des deux séries de *Pilule* de Gopo — d'une succession de miniatures ironiques, de métaphores incisives, de gags corrosifs, concis comme

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

expression plastique et pleins de rythme, ainsi que le sont surtout ceux de *Organigramele*, ils apportent à notre cinéma d'animation le sens si nécessaire du quotidien et s'inscrivent dans le registre, encore trop peu représenté, de la verve journalistique.

Enfin, l'animation pour les enfants est une dernière direction qui popularise les efforts du studio. Bien que les œuvres destinées tout particulièrement au public scolaire et préscolaire aient constitué et continuent à constituer une zone étendue de la production de « Anima », bien que le film pour enfants ait joui de l'attention des cinéastes de talent, nous nous trouvons encore, en ce domaine, dans la phase de l'exercice modeste. Au cours des dernières années, des tentatives plus nettes de dépasser le niveau courant ont été entreprises, avec des résultats divers, par : Nell Cobar (le feuilleton *Mihaela*, 1968—1972, comprend des historiettes simplement et clairement contées, exemptes de ton moralisateur, pleines de candeur parfois) ; George Sibianu *(Boul și vițelul* — Le Bœuf et le veau, 1968, transforme la fable de Grigore Alexandrescu en prétexte pour un spectacle musical folâtre, du genre « opéra comique », cependant que *Prostia omenească* — La Sottise humaine, 1968 — est une transposition du fameux conte de Ion Creangă) ; Angela Buzilă *(Frunza și puiul* — La feuille et le poussin, 1970 — ne manque pas de vibration poétique) ; Laurențiu Sîrbu *(Puiul* — Le Poussin, 1972 — apporte une note subtile de lyrisme mélancolique) ; Tatiana Apahideanu *(Fetița de turtă dulce* — La Fillette en pain d'épices, 1974 — anime de ces naïves et attachantes figurines que l'on peut voir dans les foires) ; Olimp Vărăștean et Florin Anghelescu (le feuilleton *Pic și Poc* —Pic et Poc, 1974—1975 — est une paraphrase des contes et des fables de Creangă, Perrault, Bürger, La Fontaine) ; Liana Petruțiu *(Punguța cu doi bani* — La petite bourse à deux sous, 1975 — a recours à de hardies stylisations graphiques) ; Eduard Sasu (l'épisode *Bălănel, Miaunel și cucul* — Blondin, le chaton et le coucou — du feuilleton *Bălănel*, signé par plusieurs réalisateurs, nous offre d'amusantes parodies des personnages mythiques du cinéma, de Tarzan à Betty Boop). Autant de tentatives qui ont comme trait d'union le caractère agréable de la leçon proposée par le cinéaste, une « adresse » que donne l'intuition des caractéristiques psychologiques propres à cet âge.

Deux personnalités : Bălașa et Truică. Parmi les cinéastes qui se sont affirmés au cours de la dernière décade, Sabin Bălașa et Ion Truică représentent aujourd'hui des voix distinctes dans l'ensemble du cinéma d'animation roumain.

Empruntant le vocabulaire et la problématique de l'œuvre picturale de l'artiste, apportant un goût plus prononcé pour la rêverie poétique, les films de Sabin Bălașa constituent autant de tentatives dans la sphère de l'essai philosophique. *Orașul* (La Ville, 1967) est un poème lyrique chantant le pouvoir de l'homme de vaincre la terreur du néant. La métaphore centrale de *Valul* (La Vague, 1968) suggère le cycle ininterrompu de la vie. *Pasărea Phoenix* (L'Oiseau Phœnix, 1968) est une transfiguration du motif de la lutte contre l'inertie, faisant l'éloge de l'éternelle recherche en tant que source régénératrice de la force spirituelle de l'homme. *Fascinații* (Fascinations, 1969) nous parle de l'attrait toujours vif qu'exerce sur nous la soif de connaître, dans le temps et dans l'espace, dans l'univers intérieur ou dans celui extérieur. Luxuriants poèmes visuels, à l'instar des précédents essais, *Întoarcere în viitor* (Retour dans l'avenir, 1972), *Galaxie* (Galaxie, 1973), *Pelerini în timp* (Pèlerins dans le temps, 1975), *Odă* (Ode) approfondissent et portent à l'exhaustion une mythologie personnelle centrée sur quelques archétypes symboliques (l'arbre de la vie, l'oiseau Phœnix, le premier couple), un discours lyrique dont la cohérence est assurée par la récurrence des mêmes motifs (l'idée du temps, la dialectique passé-présent-futur, le perpétuel devenir, la destinée cosmique de l'homme, le rêve et la réalité, l'amour, la maternité), un style plastique qui repose sur une nouvelle et subtile élaboration des suggestions du surréalisme (les accords de bleu-blanc si chers au cinéaste semblent détachés de la palette de Magritte), une technique rhétorique basée sur des associations et des transferts métaphoriques en chaîne (fréquente est surtout la métaphore de l'homme métamorphosé en arbre et en oiseau).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Oscillant entre l'invention spécifiquement cinématographique et l'animation des compositions picturales, entre la réflexion philosophique d'une certaine gravité et le rhétorisme, entre spontané et laborieux, entre style et manière, l'expérience de Bălaşa est celle d'un cinéaste possédé par la fièvre des recherches. Par ce qu'elle renferme de vraiment précieux, elle signifie pour notre cinéma d'animation, trop souvent enclin à se contenter de ses acquis, la découverte d'un nouvel horizon expressif.

La délicatesse de l'invention poétique de Ion Truică s'était révélée déjà avec *Pe un perete* (Sur un mur, 1970) où dans la séquence finale, composée comme un ballet des formes et des couleurs, les héros — des amoureux qui se sont retrouvés après avoir surmonté toutes sortes d'obstacles — se détachent du mur où ils avaient été dessinés, s'échappent de l'univers où ils avaient été captifs, pour s'élever dans un envol au-dessus d'une ville magique. Le raffinement plastique et le sens du rythme s'étaient fait jour déjà dans *Vînătoarea* (La Chasse, 1971) où il y a une géométrique « danse des papillons ». Ces qualités se conjuguent avec une plus grande fermeté dans *Carnavalul* (Le Carnaval, 1972), *Marea Zidire* et *Hidalgo* (1975), tous les trois des interprétations de motifs littéraires *(La Petite fille aux allumettes*, la légende roumaine de la fondation du monastère d'Argeş, *Don Quichotte)*. À la différence des œuvres antérieures, ces films ont de l'atmosphère. *Carnavalul* transpose le conte d'Andersen dans un climat tour à tour mélancolique, féerique, inquiétant ; la silhouette tremblante, tel un vacillement de flamme, de la petite fille avançant sur le champ couvert de neige reste l'une des rares images de notre cinéma d'animation où l'émotion naît de la tension de la ligne, de son expressivité tragique, dirions-nous. *Marea zidire* reprend l'histoire du « maître Manole » (figure légendaire du folklore roumain, d'un maçon qui pour édifier un monastère a dû sacrifier sa femme en l'emmurant toute vivante) dans la tonalité solennelle de la ballade, mettant l'accent sur la poésie tragique renfermée dans le mythe populaire ; l'originalité d'expression du film est due en égale mesure au hiératisme du dessin, à la grâce et à la pureté de la tache de couleur (animant le fond, dont la facture évoque le bois et dont le chromatisme suggère la glaise), l'animation aux effets sobres, conçue pour étayer l'ascétisme du dessin. Avec une autonomie plus marquée par rapport à la source littéraire, partant de quelques motifs du roman, pour y broder une multitude de métaphores destinées à exprimer la noblesse de l'idéal humaniste incarné par « Don Quichotte », *Hidalgo* confirme une fois de plus non seulement la capacité du cinéaste de créer une atmosphère mais aussi les autres traits essentiels de son discours poétique : le penchant pour le mythe, la densité du langage figuré, la transparence du lyrisme.

Notes

[1] *Filmul de animaţie : repere pe traiectoria unei evoluţii*, in *Cinematograful românesc contemporan, 1949—1975*, Bucarest, 1976, p. 105.

[2] *Fascinaţia cinematografului*, Bucarest, 1973, p. 144—145.

[3] *Films-pilules*, in *Cinéma*, 1966, n° 5, (édition spéciale), p. 3.

[4] *Storia del cinema d'animazione*, Torino, 1974, p. 249.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DE LA CONTINUITÉ DES CHANTS PSALTIQUES DEPUIS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIe SIÈCLE JUSQU'AU XVIIIe SIÈCLE

Adriana Şirli

L'étude de ces deux siècles et demi de musique psaltique coïncide — à quelques différences chronologiques près — avec les périodes fixées pour l'évolution de la culture roumaine médiévale en général et de l'art en particulier : 1) la première moitié de XVIe siècle ; 2) le XVIIe siècle en entier et le premier quart du XVIIIe (en l'occurence, 1713) ; ce qui reste du XVIIIe siècle et les deux premières décades du XIXe.

Le XVIe siècle se remarque par son grand essor culturel, et par l'originalité que les créateurs roumains ont manifesté dans tous les domaines : architecture, peinture, sculpture en bois, broderie.

Sur le plan musical religieux l'École de Putna apparaît comme un phénomène unique d'activité créatrice organisée, ayant joui d'une très grande renommée. De récentes recherches en attestent la continuité jusque, pour le moins, aux années 70—80 du XVIe siècle ; on vient de découvrir à la Bibliothèque universitaire de Leipzig un manuscrit (Ms. Sl. 12) dont les données — filigranes, annotations, style de l'écriture, contenu musical — justifient son attribution à l'école musicale de Putna [1]. Ainsi, à l'important document du 6 juillet 1558, d'Alexandru Lăpuşneanu, concernant l'activité psaltique en Moldavie, s'ajoute un autre, musical, qui confirme les suppositions plus anciennes des chercheurs roumains sur la continuité de cette école. Les annotations figurant sur les premières feuilles du manuscrit de Leipzig attestent sa conservation en Moldavie tout au moins jusqu'en 1629 (si l'on ne tient pas compte aussi d'une autre date, isolée, 7166 = 1658) : «вл⟨ѣ⟩тѡ 7137 (= 1629) м⟨є⟩с⟨є⟩ца генѹар⟨іє⟩ 19 . . . » [2].

Nous pouvons donc supposer que le manuscrit a été, durant tout ce temps, dans la possesssion des chantres moldaves qui s'en sont effectivement servi. Nous nous basons aussi sur le fait que Putna a été non seulement une fameuse école de chantres, mais aussi un fournisseur de livres — ce qui arrive couramment, par ailleurs, quand il s'agit de centres culturels importants — faisant des dons de manuscrits ou les prêtant pour être copiés [3].

Le fait que à Putna il y avait des chantres qui étaient en même temps compositeurs, maîtres de musique et copistes — les manuscrits appartenant à cette école semblent avoir été exécutés tous par des copistes différents [4] — , et que son art était propagé par voie orale et écrite, accroît sa sphère virtuelle d'influence, en attendant que son contour soit précisé par les manuscrits qui, de toute évidence, seront encore découverts.

Les documents existants à l'heure actuelle limitent nos connaissances en ce domaine au Nord de la Moldavie. L'absence de manuscrits psaltiques de la seconde moitié du XVIe siècle nous empêche de connaître le phénomène dans toute sa complexité, de même que nous ne pouvons savoir s'il y a eu aussi d'autres manifestations sur le plan de la composition, ainsi que nous pouvons en déduire des manuscrits de Putna. Il n'y a que d'allusions sporadiques, dans divers documents historiques, sur l'existence de quelques bons chantres et d'« habiles maîtres de chant » dans les grands centres culturels et aux cours princières [5] ; cependant, la soif de culture et surtout les réalisations de plusieurs voïvodes en ce domaine nous permettent de croire que la musique psaltique a gardé la place qui lui revenait et que seul le caractère périssable — naturel ou forcé, selon les circonstances — de cet art a été cause de ce qu'il ait occupé dans les études de spécialité effectuées jusqu'à ce jour une place périphérique.

La lettre de Alexandru Lăpuşneanu est une confirmation du fait que la musique se trouvait, à côté des autres arts, dans l'attention directe des voïvodes. Mais elle

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

met aussi en lumière un autre aspect, souverainement important, celui notamment des langues pour le culte : le grec et le slavon. Nous insistons expressément sur ce fait, d'autant plus qu'aucune des études d'art ou de littérature médiévale n'y a prêté attention. À la même période (le XVe et le XVIe siècles) où en Valachie et en Moldavie on menait une intense activité en copiant des textes en slavon, l'École de Putna donnait les fameux manuscrits psaltiques aux textes, pour la plupart (environ 90%), en grec[6] et le reste seulement en médiobulgare. Le texte grec des manuscrits de Putna pourrait apparaître comme un fait fortuit ou comme une tradition locale. Néanmoins, l'absence des manuscrits psaltiques slavons n'étant pas une particularité de la culture musicale roumaine, mais presque en égale mesure aussi des peuples slaves voisins[7], nous inclinons à croire que la musique byzantine a, en quelques sorte, suivi une autre trajectoire dans son évolution — par rapport à la littérature religieuse — en maintenant les textes grecs. Pour le moment nous ne disposons pas d'un nombre plus grand de documents à l'appui de notre hypothèse, mais même ceux qui existent — dans la mesure où le service religieux était d'une pratique généralisée et où le chant psaltique était indispensable au rituel — mettent en une autre lumière le qualificatif de « slavonisme culturel » appliqué à l'ensemble de la culture roumaine ancienne. La prédominance de la langue slavone dans les textes littéraires et ecclésiastiques (dans leur grande majorité d'après des modèles byzantins), et du grec ancien dans les manuscrits psaltiques, quelle qu'ait été la raison qui a rendu cette coexistence possible, confirme une fois de plus le fait que pour les peuples du Sud-Est européen la culture d'essence byzantine constituait un fonds spirituel commun — son contenu religieux lui conférant un caractère unificateur accru — dont ces peuples pouvaient s'inspirer « sans aucune restriction déterminée par des sentiments nationaux »[8].

Pour ce qui est de la Valachie et de la Transylvanie, nous ne disposons jusqu'à présent ni de manuscrits musicaux, ni d'autres documents qui puissent attester d'une façon directe la continuité des chansons psaltiques.

En Valachie l'art de cette seconde moitié de siècle sera dépourvu de l'aide accordée jadis par les voïvodes et les grands féodaux valaques, puisque le but qu'ils s'étaient assigné, l'organisation d'une croisade anti-ottomane, en vue de laquelle on avait déclenché toute cette propagande religieuse, avait disparu. Dépourvu aussi des ressources matérielles nécessaires, l'art de la Valachie abandonnera l'ancienne ligne qui tendait au faste métropolitain — et qui convenait aux chefs victorieux des croisés — s'efforçant, en cette période davantage que par le passé, de trouver un « style » propre, relié à ce qui était traditionnel dans l'art valaque[9].

Au-delà des caractéristiques qui confèrent de l'unité à l'art valaque il y eut aussi — ainsi que de récentes études nous le révèlent — certains prêts dus soit à « un moment de maximum de réceptivité pour la culture serbe de nuance athonite », soit à une nette orientation grecque-lévantine ou à l'influence moldave[10]. Néanmoins, ces prêts n'ont pas empêché la poursuite — dans un esprit traditionnel autochtone — d'activités artistiques naguère plus riches, ce qui nous permet de supposer que la musique psaltique non plus n'a pas été absente des préoccupations artistiques de Valachie. Il est fort probable que l'activité des copistes ait diminué en intensité, que le nombre des manuscrits entrés dans le pays ait baissé, mais ceux déjà existants avaient dû être conservés, pour la plupart, comme des objets de grand prix.

En Transylvanie, la situation des Roumains ne leur a pas permis d'avoir, jusqu'en 1572, un métropolite officiellement reconnu (Michel le Brave étant pratiquement considéré comme le fondateur de la métropolie orthodoxe de cette province). Eftimie, consacré par le patriarche de Peć, en Serbie, est le premier prélat auquel on a accordé « le droit de diriger au point de vue religieux les Roumains de toute la Transylvanie et des parties de la Hongrie »[11]. Les circonstances où s'est déroulée l'activité religieuse des Roumains de Transylvanie furent — en raison des continuelles pressions exercées par le pouvoir sur le clergé orthodoxe ainsi que sur le peuple — particulièrement dures. Les princes de la Transylvanie ont essayé par tous les moyens de les convertir au catholicisme ; les Saxons voulaient les gagner au luthéranisme. Bien qu'on n'ait

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pas épargné les efforts en vue de convertir les Roumains, le but final devant être leur dénationalisation, le résultat a été tout à fait insignifiant. Ce qui contribua à maintenir les Roumains fidèles à la religion du pays fut — selon P. P. Panaitescu — « non pas une administration ecclésiastique unitaire, plus vulnérable aux coups du pouvoir catholique, mais les autonomies locales qui étaient plus puissantes que le pouvoir féodal » et « les villes qui jouissaient de libertés municipales » [12].

On connaît, en général, les essais entrepris sur le plan musical dans le but de convertir les Roumains [13], tant par la propagande calvine que par celle luthérienne mais on ne sait rien encore de la façon de réagir de l'église orhodoxe. Nous nous demandons en quelle mesure, le fait même que les évêques transylvains consacrés à Tîrgovişte et à Suceava, ou bien les érudits venus des pays roumains apportaient avec eux des manuscrits, afin d'augmenter le nombre de ceux déjà existants en Transylvanie, était suffisant pour faire face à des mesures officielles visant toute la masse de la population roumaine. Comme il n'y avait pas, par la force des choses, une organisation ecclésiatique unitaire et que, d'autre part, des mesures promptes et à effet général s'imposaient, la musique psaltique a circulé, selon toutes probabilités, surtout par voie orale, suivant certaines traditions locales ou instaurant d'autres nouvelles, mais gardant, de toute évidence, l'essence byzantine et par là son caractère unitaire.

La période comprenant le XVIIe siècle en entier et les deux premières décades du XVIIIe représente un essor culturel sans précédent dans les pays roumains. Le XVIIe siècle apporta une intensification, tout d'abord, des relations entre les principautés et l'Orient hellénique, sur le plan culturel ces relations représentant une étape positive et une tentative consciente de modernisation.

En Valachie, les voïvodes nommés avec l'appui de la Porte — mesure en train de devenir de plus en plus fréquente et obligatoire — , que personne ne désirait, s'entouraient de quelques favoris grecs ou « grécisés », auxquels ils accordaient leur protection ainsi que de nombreux avantages au détriment des boïards autochtones, plus nombreux. Il va de soi que l'opposition permanente entre les deux factions n'a pas laissé, pendant de longues décennies, le loisir nécessaire à des préoccupations soutenues sur le plan artistique. Ce loisir viendra avec le long et relativement paisible règne de Matei Basarab (1632 — 1654). En tant que représentant des boïards autochtones, Matei Basarab allait instaurer le « régime nobiliaire », c'est-à-dire une politique favorable aux intérêts de cette classe et dans laquelle tout le monde voyait un retour aux temps, entrés dans la légende — de Radu cel Mare, voire de Neagoe Basarab. Voulant donner au pays une force politique agrandie et une culture supérieure, le voïvode valaque initia un vaste programme de réorganisation de l'État, dans le cadre duquel l'Église détenait, comme autrefois, le double rôle d'allié politique et de facteur de culture.

Malgré les essais — à travers une activité de traduction et d'impression — de ressusciter la culture slavone, et quoique la langue slavone était encore employée dans la chancellerie princière et dans l'Église, la tendance s'avère anachronique à une époque où les peuples slaves des Balkans, tenus sous le joug ottoman, « n'avaient donné depuis longtemps que très peu de chose dans le domaine de la création artistique » [14]. À la mort du métropolité Grigorie, lequel avait encouragé une érudition slavone importée de Kiev, sa place sera prise par Teofil Bistriţeanul, « patron des calligraphes ⟨et⟩ l'un des premiers promoteurs de la langue roumaine dans l'église » [15]. Une autre tendance, donc, alimentée aussi par la large diffusion des traductions et des livres imprimés dans la langue du peuple, allait se faire de plus en plus sentie, imposant cette langue jusque dans l'église métropolitaine valaque. Le remplacement du slavon par le roumain est un phénomène général en cette période ; mais si en ce qui concerne les écrits littéraires ou la langue de la chancellerie cette substitution s'imposait absolument, étant considérée comme allant de soi, les choses se passèrent autrement dans le cas de l'Église, où il s'avéra difficile de passer outre le préjugé du caractère sacré des deux langues de culte (le grec et le slavon)[16]. Nonobstant, des facteurs tenant de la conjoncture ainsi que la beauté en soi de la langue roumaine et sa musicalité finirent

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

par l'imposer, à côté du grec, même dans le chant psaltique. Il y a la confirmation de Paul d'Alep, des années 1653 — 1658, qu'à la métropolie de Tîrgoviște et à la cour voïvodale on pratiquait le chant antiphonique, en grec et en roumain [17].

Matei Basarab, loin de s'entourer de conseillers grecs, chercha, par contre, à limiter l'influence de ceux qui se trouvaient dans le pays à leur efficience sur le plan culturel. Le nombre des érudits grecs, surtout cléricaux, de Valachie diminue sous son règne aussi en raison des mesures prises dans la question des monastères « consacrés » au Mont Athos ; il en reste pourtant assez, et parmi eux il y en a qui à cause de leur érudition seront très en honneur chez ce voïvode amateur de culture, — tel ce Meletie (qui lui avait conseillé d'imprimer des ouvrages pour toute la Péninsule Balkanique), excellent connaisseur du grec ancien et du slavon et qui fut élevé aux plus hauts rangs de la hiérarchie. L'appui permanent accordé par Matei Basarab à la vie culturelle se reflète avec prégnance aussi à travers l'existence en ce temps à Tîrgoviște d'un cercle académique attesté en 1650 par le moine russe Arsène Soukhanov. Ce cercle d'érudits de nationalités diverses, préoccupé de philosophie et de culture, « a réussi à polariser l'intérêt de tout le Sud-Est européen »[18]. Ses membres avaient accès à la bibliothèque métropolitaine où ils trouvaient des livres venus de tous les pays orthodoxes : de Russie, du Mont Athos ainsi que de tous les pays de l'Europe occidentale. Le cercle académique de Tîrgoviște a été presque contemporain avec les premières académies d'Occident et « l'activité ultérieure de certains de ses membres atteste le rôle de ce véritable précurseur de l'Académie Roumaine dans la cristallisation et dans la continuité de la synthèse culturelle représentée par le phénomène "Byzance après Byzance" » [19]. Après la mort de Matei Basarab les conflits entre les deux partis de boïards rivaux reprennent — ce qui attire inévitablement l'immixtion toujours plus accentuée de la Porte — et l'essor culturel si généralement manifesté entre dans une période de stagnation. Ce n'est qu'au temps de Șerban Cantacuzino (1678—1688) que l'activité culturelle sera reprise, mais cette fois elle sera orientée vers l'assimilation d'influences à la fois orientales et occidentales, qui se croisaient dans le milieu constantinopolitain avec lequel le prince était en relations étroites.

En suivant la voie ouverte par son prédécesseur (Șerban Cantacuzino), Constantin Brâncoveanu (1688 — 1716) donnera une nouvelle impulsion à la culture du pays et reprendra la politique de patronage religieux à des proportions encore plus vastes ; de son temps, les aides et les subventions envoyées aux institutions religieuses en dehors des frontières atteignent des chiffres jamais encore enregistrés, tandis que le nombre des livres en langue grecque — langue de culture de tout l'Orient orthodoxe — issus des presses valaques est de plus en plus élevé. Ainsi, la ligne suivie par Matei Basarab, vers une culture « unitairement roumaine » — ainsi que l'appelle Emil Lăzărescu — est à present, en cette conjoncture politique, abandonnée en faveur d'une culture éclectique comme l'était celle provenant du milieu constantinopolitain. « Si malgré tout, en cette époque, se développera un art valaque unitaire, en dépit de la diversité des éléments qu'il était arrivé à utiliser, et si cet art survivra aux conditions historiques qui l'ont engendré, cela est dû au fait que toutes les influences nouvelles se greffaient sur un fond traditionnel ayant de profondes racines dans l'expérience des siècles précédents et qui avait joui d'une large diffusion et d'une totale assimilation à « l'époque de Matei Basarab » [20].

À l'instar de la Valachie, la Moldavie traverse au début du XVIIe siècle une période de profonds troubles politiques causés par les brefs et orageux règnes imposés au pays avec l'appui de la Porte. Sur le plan culturel se remarque l'activité du dernier représentant de l'érudition en langue slavone, Anastasie Crimca. D'autre part, le courant de plus en plus fort de la culture de l'Orient grec est constamment encouragé, surtout par les Grecs, pour la plupart cléricaux, siègeant au pays. Mais c'est seulement avec l'avènement de Vasile Lupu (1634 — 1653) au trône de la Moldavie que sera inaugurée l'étape de grand essor culturel. En effet rapporté à la même période en Valachie, l'art moldave apparaît plus complexe, en raison de la variété des tendances qu'il englobe : orientales et occidentales, laïques et religieuses, le tout grefée sur un style autochtone qui s'était formé dans

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ses lignes essentielles cent-cinquante ans auparavant. Sous le règne de Vasile Lupu s'élèvent en Moldavie des édifices religieux d'une richesse et d'une élégance sans précédent ; un intérêt particulier est accordé à l'enseignement. L'École princière, d'après le modèle de celle de Kiev, où l'enseignement se fait en slavon et en grec, prépare des cadres autochtones qualifiés, entre autres aussi dans le domaine de la musique psaltique. Dans le programme prévu pour la formation culturelle du clergé, action dans laquelle le voïvode fut aidé par les métropolites Varlaam et, surtout, Dosoftei, une attention particulière avait été accordée aux traductions et à l'impression d'ouvrages en langue roumaine. Par ailleurs, la langue roumaine, de plus en plus présente dans les inscriptions votives, les épitaphes princiers, les documents officiels, était parvenue à cette époque à substituer aussi les textes slavons des chants psaltiques antiphoniques. De même qu'en Valachie — nous dit à plusieurs reprises Paul d'Alep — on pratiquait en Moldavie aussi le chant antiphonique, en grec dans l'abside de droite et en roumain dans l'abside de gauche [21].

En raison du climat novateur qu'il instaure au pays, des réalisations humanistes de son époque, Vasile Lupu a été considéré tant sous le rapport culturel ⟨ ... ⟩ que sous celui religieux ⟨ ... ⟩ l'une des figures les plus importantes de tout notre passé » [22]. D'autre part, à cause de sa politique à l'égard de l'Orient orthodoxe qui consistait à consacrer au Mont Athos les édifices moldaves, à cause des riches dons qu'il fit à ces monastères et des immenses sommes d'argent avec lesquelles il avait payé les dettes des patriarcats d'Orient ou celles de l'Athos envers la Porte, il a été considéré « l'unique défenseur et l'unique gloire, la joie de la nation grecque » [23]. Sur le plan religieux, la Moldavie était sous l'influence directe des moines grecs établis dans les monastères consacrés à l'Athos et des cléricaux venus pour y chercher des aides en argent ou bien — alarmés par la propagande catholique — accourus pour s'assurer de la loyauté des sujets. Après Vasile Lupu, par l'avènement au trône de voïvodes philogrecs, cette orientation culturelle générale sera maintenue, même si certaines influences inhérentes, parfois encouragées par des conjonctures politiques, ne resteront pas étrangères à l'art moldave.

Le XVIIe siècle transylvain nous met en présence d'une propagande croissante pour la conversion des Roumains, exercée d'une part en faveur des confessions protestantes (en premier lieu du calvinisme), d'autre part en faveur de la doctrine catholique, la victoire revenant à cette dernière par suite de l'ainsi nommée Union avec Rome. Au cours de cette période de temps on prend, lors des conciles, plusieurs décisions visant à diriger le clergé dans le sens calvin, lesquelles ne seront toutefois que sporadiquement respectées. Les préceptes calvins apportaient maintes vues avancées, en faisant promouvoir la langue roumaine, en écartant les superstitions, mais le but politique poursuivi, sur lequel les Roumains ne se trompaient pas, fit que le peuple et une bonne partie de clergé s'opposassent avec obstination aux nouveaux ordres. Grâce à l'arrivée dans le siège métropolitain de Ghenadie Brad et plus tard de Sava Brancovici — ce dernier étant un grand personnage politique et ecclésiastique —, grâce à leurs réalisations sur le plan culturel, religieux et administratif, grâce aux relations serrées avec les pays orthodoxes, est consolidée l'unité religieuse des Roumains. Les mesures prises par le gouvernement ainsi que par quelques nobles, d'imprimer et de diffuser des livres de propagande religieuse en roumain ; la création d'écoles pour les enfants roumains, avec la même orientation dans le programme d'enseignement (qui prévoyait aussi des chants adéquats) ; le fait d'imposer aux prêtres roumains certains livres pour les offices eurent pour effet la conversion d'une partie de la population mais aussi l'adoption de mesures innovatrices dans les églises orthodoxes. Ainsi, les métropolites aussi bien que les supérieurs des couvents et les moines orthodoxes tinrent compte de la nécessité d'officier dans la langue du peuple, faisant venir des Principautés les traductions, particulièrement celles d'après des sources grecques, qui avaient été effectuées en ce temps. Deux sources de narration de l'époque, celle appartenant au Syrien orthodoxe Paul d'Alep et celle au Turc mahométan Evlia Celebi, contiennent de brèves références à l'Église des Roumains transylvains. Le premier note que sous la juridiction du métropolite de la Moldavie il y a aussi deux évêchés de Hongrie — les évêchés transylvains — « avec huit cent prêtres ». Evlia

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Celebi fait des considérations sur les édifices proprement dits, en donnant même parfois le chiffre des églises et des monastères de différentes villes visitées.

Significative, non seulement pour cette période « d'anarchie religieuse » mais aussi pour tout le passé religieux des Transylvains, nous a semblé la condition mise par les Roumains se trouvant devant l'imminence de l'Union : « ainsi nous nous unissons et nous nous reconnaissons être les membres de la Sainte église catholique de Rome, à cette condition toutefois que nous puissions garder pour nous et pour notre descendance les coutumes de l'église orthodoxe d'Orient. Avec toutes les cérémonies, les fêtes, les jeunes, *que nous soyons libres de les pratiquer aussi dorénavant tels qu'ils étaient jusqu'à présent* ⟨notre soulignement⟩ » [24].

Le fait que les Roumains orthodoxes de l'Empire d'Autriche-Hongrie passèrent, par suite de l'Union de 1701, sous l'obédience de l'église serbe constituera la principale cause de la différenciation croissante des chants psaltiques, par rapport aux pays roumains.

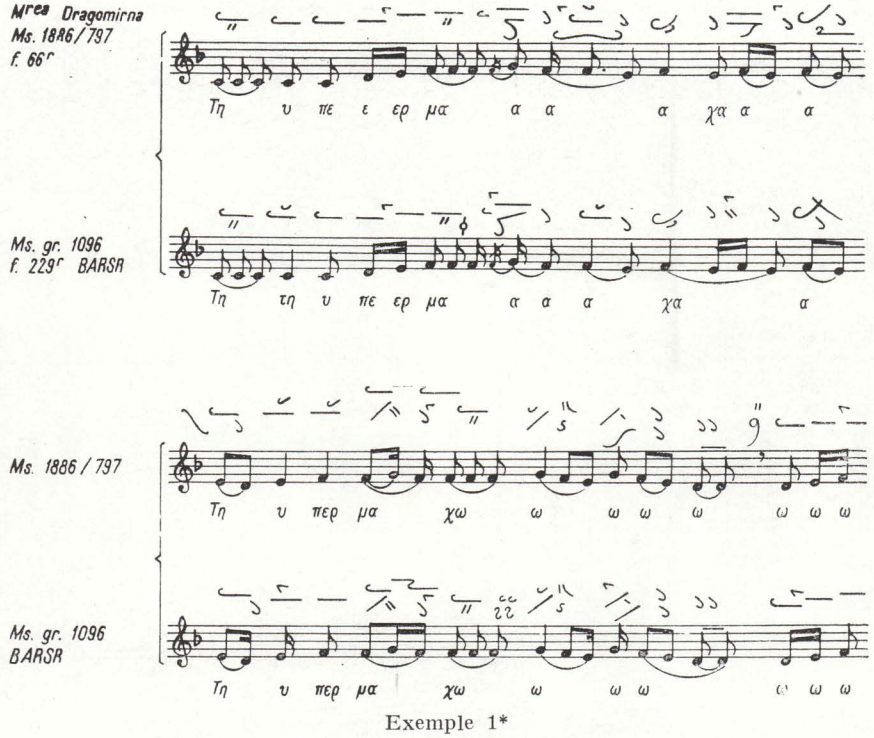
La période que nous avons essayé d'esquisser en grandes lignes est représentée sur le plan musical ecclésiastique par moins de trente manuscrits, grecs, dont on ignore combien ont été copiés dans les pays roumains et combien ont été apportés, et surtout quand. Dès le début il convient de souligner que la notation spécifique pour la musique psaltique — l'écriture neumatique byzantine — a imposé la diffusion de cette musique, jusqu'au XIXe siècle y compris, sous forme de manuscrits [25]. Ceci explique en grande mesure le nombre réduit d'exemplaires, surtout d'exemplaires anciens, c'est-à-dire appartenant aux XVIe et XVIIe siècles. Cependant, cette forme de présentation spécifique n'est pas dépourvue d'avantages, les manuscrits représentant pour le chercheur de nos jours de véritables trésors d'art, à cause de l'élégance de l'écriture et de l'ornementation, ainsi que de précieuses sources d'information, grâce aux annotations qu'ils contiennent. Une autre particularité des manuscrits psaltiques est leur typologie. Ainsi, les manuscrits contiennent en général soit des chants avec des fonctions spécifiques ou faisant partie de la même catégorie musicale (Stichérarium — stichères, Hirmologion — hirmi), soit des chants destinés à une certaine période de l'année ecclésiastique (Octoèchos, Triodion, Pentekostarion). Cependant, il arrive souvent, pour des raisons d'ordre pratique, que les manuscrits psaltiques soient de beaucoup plus volumineux, comprenant par exemple : une propédie (partie théorique) — un anastasimataire — un liturgiaire — un théotokion.

Le plus ancien des manuscrits de la période à laquelle nous nous référons, se trouvant dans les bibliothèques publiques roumaines, est un splendide exemplaire d'Anastasimataire-Sticherarium, avec propédie, datant de 1624 et qui fut écrit de la « main ⟨de⟩ Jacob, archiprêtre de la métropolie de l'Oungrovlachie » [26]. La grande majorité des autres date de la fin du XVIIe siècle ou au début du XVIIIe. Tous ces manuscrits ont pour trait commun tout d'abord la notation koukouzélienne [27], ou koukouzélienne de transition, en fonction de laquelle ils ont pu être, pour la plupart, encadrés dans l'époque. Un autre trait qui confère de l'unité au groupe est le fait qu'aux mêmes catégories de chants correspondent, dans la grande majorité des cas, les mêmes auteurs, les mêmes mélurges [28]. À propos de cela et du problème de beaucoup plus vaste de la continuité des chants, nous mentionnons que les manuscrits psaltiques des époques plus rapprochées n'incluent pas seulement les créations contemporaines des copistes, « nouvelles » et exprimant éventuellement la « mode » de leurs temps, mais de préférence — en fonction aussi du type du manuscrit — plusieurs créations, anciennes et très anciennes, appartenant à un Jean Damascène (VIIIe siècle), Jean Glikys (XIIIe siècle), Jean Koukouzélès (XIVe siècle) et d'autres. L'explication du fait réside d'une part dans le caractère sacré attribué aux créations psaltiques adoptées par l'Église et, d'autre part, dans la nécessité d'une unité de toutes les manifestations spirituelles religieuses des peuples orthodoxes. C'est précisément dans cette tendance d'uniformisation des chants que l'on peut distinguer aussi les différentes options dans les manuscrits que nous avons à disposition. Ainsi, les chants appelés *kekragariae* (appels), sur les huit échos, sont ceux attribués à Jean Damascène, dans presque tous les manuscrits où ils sont inclus ; les *éotinales* (les 11 stichères de l'Évangile) figurent sur-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tout dans la forme mélodique donnée par Jean Glikys ; certains stichères (comme ceux de la Résurrection) apparaissent le plus souvent dans la variante de Manuel Chrysaphis ou Crysaphe le Nouveau. Les stichères de l'année ecclésiastique dans la variante de Gherman de la Nouvelle Patras figurent de plus en plus souvent dans les manuscrits psaltiques de cette période et de celle qui suit.

Afin de démontrer en pratique la continuité des chants psaltiques dans les pays roumains, nous avons choisi le kontakion Τῇ ὑπερμάχῳ στρατιγῷ [29], qui fait partie de l'*Hymne Acatiste* dédié à la Mère de Dieu. Les autres 24 strophes de l'hymne — qui pendant l'office ne sont plus chantées mais récitées — ont trouvé une large représentation dans l'art roumain, dans les programmes iconographiques des édifices religieux. Le kontakion Τῇ ὑπερμάχῳ στρατιγῷ appartenant à Jean Kladas figure tant dans les manuscrits de Putna — dans six d'entre eux — que dans le manuscrit de 1624 (et dans d'autres manuscrits des XVIIe et XVIIIe siècles). *Psaltichia rumănească* (Le Psautier roumain) de 1713 n'inclut pas cette variante mélodique mais une autre plus récente, que l'auteur a probablement trouvée dans les manuscrits datant d'autour de 1700 et qui sera reprise dans presque tous les manuscrits gréco-roumains et roumains rédigés chez nous. Nous en donnerons un bref fragment, consistant uniquement des lignes mélodiques des deux premières sources :



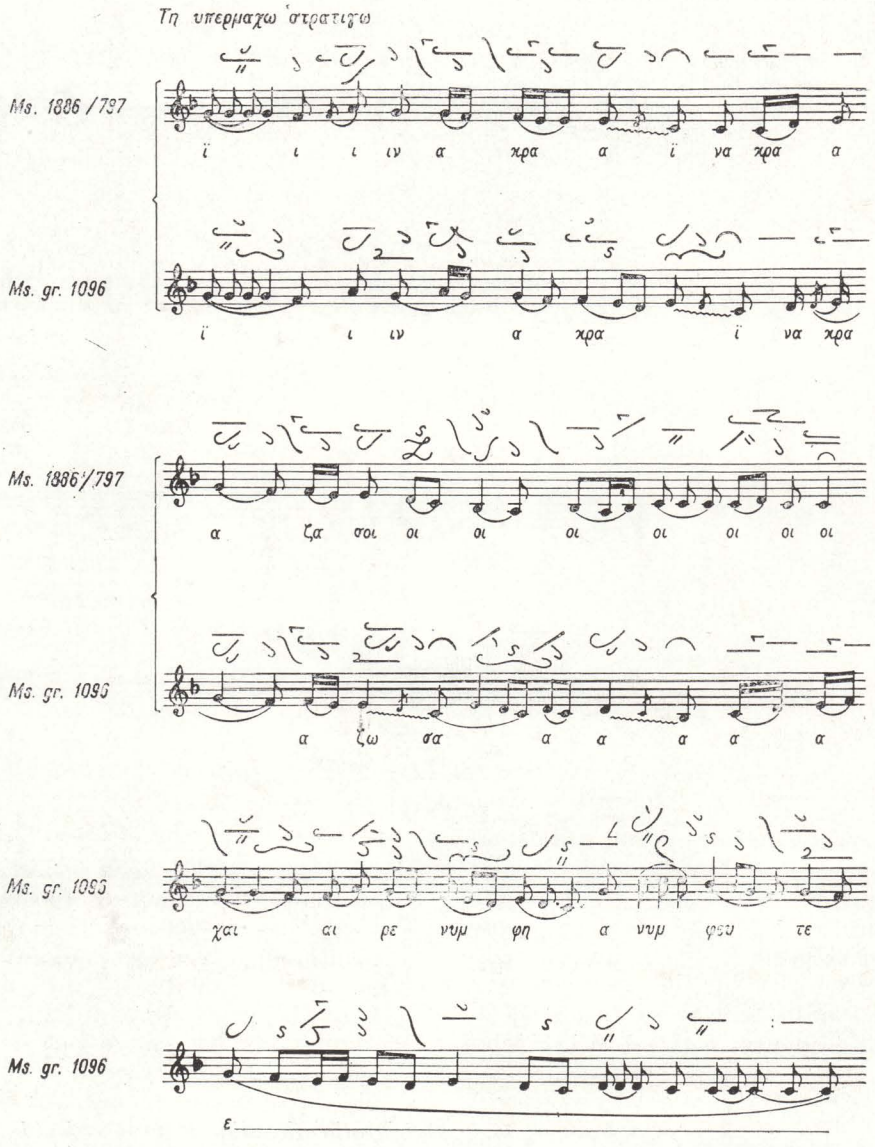
Exemple 1*

Cette variante du kontakion, qui est un chant antiphonique dans le style stychérarique, peut être structurée en trois parties : la première partie expose dans une forme quasi syllabique deux phrases mélodiques construites sur le premier vers, répété, de la poésie ; elle présente la structure tétracordale-pentacordale du VIIIe êchos (*do*[1]—*fa*[1]—*do*[2]). Ainsi s'expliquent aussi les cadences sur *fa*[1] et aussi l'apparition de la phtora du IIIe êchos authentique ♀, qui indique d'un côté la forme de l'échelle et, de l'autre, la quarte parfaite *fa—si*, spécifique aux modes plagaux, de celle-ci. La partie médiane est mélismatique (dans le style papadique), de grandes proportions, les quatre vers de cette forme poétique y apparaissant clairement délimités par des cadences. Au point de vue modal, l'êchos appelé *leghetos* (ayant pour caractéristique la quinte *mi—si*) fait la

* Les transcriptions des exemples : 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9 appartiennent à l'auteur.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

transition vers une autre forme sous laquelle peut se présenter le VIIIe êchos, celle pentacordale-tétracordale, *do*¹—*sol*¹—*do*². De même, l'apparition de la phtora ⁄° sur *fa*¹ et *do*² signifie que les passages respectifs doivent être interprétés avec l'intonation du chromatique *nénanô*. Quant à la ligne mélodique, celle-ci — quoique expressive et intéressante — trahit néanmoins l'archaïque par le dessin d'une forme légèrement ambiguë où des progressions mêlées à des motifs mélodiques ne se succèdent pas selon un « programme » strict et ne gardent pas non plus intacte leur forme. Cependant, les principales cadences reviennent aux débuts des phrases, témoignant d'une surveillance et d'une maîtrise attentive de la forme. Les différences entre les manuscrits qui contiennent cette variante mélodique — différences qui, du reste, ne sont pas essentielles et ne modifient pas la structure formelle — se remarquent surtout dans cette partie médiane, où se fait jour une plus grande liberté de manifestation de l'imagination créatrice, permettant certaines « licences ». Le final du kontakion est constitué d'un seule phrase mélodique (correspondant à la dernière phrase poétique), où revient le style quasi syllabique de la première partie, tout en étant gardée la structure *do*¹—*sol*¹—*do*² de la partie médiane.



Exemple 2

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C'est à présent qu'apparaît l'échelle toute entière de l'êchos, portée en un enchaînement de quinte-quarte qui souligne le point culminant du kontakion et son message poétique : « Réjouis-toi, mariée restée vierge ! ». Les cadences se font sur les degrés IV *(fa)*, III *(mi)*, II *(re)*, VI *(la)*, I *(do)*, V *(sol)*, chacun d'eux prenant plus de poids par rapport aux autres en fonction de la structure acquise par l'êchos sur le parcours de la mélodie. Ce qu'il faut remarquer, comme une caractéristique générale des manuscrits psaltiques anciens des XIVe — XVIe siècles, est le fait que, en général, les cadences intérieures, secondaires, ne sont pas marquées par des signes de durée (⊤ ; ⊓ ; ⊓ ;). À partir du XVIIe siècle, les exemplaires mettent en lumière une notation beaucoup plus riche — témoignant d'une préoccupation spéciale — dans le sens qu'on a précisé les cadences, par des martyries, les ornements, par des signes adéquats, et les durées des sons. De même, les chants présentent sur leur parcours des phtorai de plus en plus nombreuses, placées en général dans le but de chromatiser certains fragments mélodiques mais aussi pour préciser certaines inflexions modulatrices.

Les manuscrits du XVIIe siècle et du début du XVIIIe proviennent, en proportions presque égales, des monastères roumains et de ceux de l'Orient orthodoxe. Ceux de la dernière catégorie sont venus dans les pays roumains soit par des commandes spéciales, soit apportées, en signe de reconnaissance pour la générosité proverbiale des voïvodes et des boïards roumains, par les cléricaux grecs. Les manuscrits, aussi restreint qui soit le nombre de ceux qui nous restent, mettent en lumière la circulation des chants psaltiques sur une importante aire géographique : le Mont Athos, Kastoria, les pays roumains, la Russie. C'est ainsi que fut assurée — certaines traditions locales existant, naturellement, sur le plan général musical — l'unité dans le temps et dans l'espace des chants byzantins. Une preuve en ce sens nous est fournie par le journal de voyage, déjà mentionné, de Paul d'Alep. Accompagnant son père, le patriarche Macaire d'Antiochie, lui-même archidiacre et secrétaire patriarchal, Paul d'Alep a laissé d'amples descriptions, agrémentées d'observations relatives aux offices religieux auxquels il avait assisté dans les pays roumains. Ayant connu les grands centres orthodoxes de l'Orient, il fera souvent des comparaisons concernant les pratiques liturgiques, non seulement entre les deux principautés mais aussi avec ces centres. Dans les descriptions des offices, Paul d'Alep inclut le plus souvent aussi les titres des prières et des chants, en observant qu'ils étaient faits « selon la coutume » ou bien « comme dans tous les pays chrétiens ». C'est toujours lui qui remarque l'introduction dans les chants antiphoniques, en Valachie aussi bien qu'en Moldavie, de la langue roumaine. Quant à l'interprétation des chants, il souligne plus d'une fois la virtuosité des chantres, qui remuaient les cœurs et bouleversaient les âmes. Les observations d'un spécialiste en la matière, tel qu'était Paul d'Alep, témoin oculaire des faits décrits, mettent en évidence aussi clairement que possible l'unité du rituel et de la musique psaltique byzantine dans les principautés, ainsi que leur concordance absolue avec la pratique constantinopolitaine.

Des manuscrits psaltiques avec un contenu musical identique à ceux de chez nous ont circulé aussi dans les pays voisins : chez les Bulgares, les Russes et les Ruthènes. Le fait que les Roumains de Transylvanie ont maintenu dans cette période aussi les relations avec l'Église des principautés, l'unité de langue et de foi — où se concrétisait pour le moment le rêve d'unité nationale réelle — de la grande majorité de la population roumaine de cette province, tout cela vient à l'appui de l'affirmation que les mêmes manuscrits, les mêmes chants ont circulé aussi en Transylvanie « du moins dans les monastères orthodoxes qui ne seront supprimés que dans la seconde moitié »[30] du XVIIIe siècle. Jusqu'à présent on n'a pas encore trouvé en Transylvanie des manuscrits psaltiques du XVIIe siècle, sur la base desquels on puisse directement suivre la circulation des chants. L'analyse effectuée par Gheorghe Ciobanu sur la musique psaltique à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle — qui donne une interprétation propre aux variantes « locales » enregistrées et à leur « filiation » serbe — a établi comme point de départ du phénomène enregistré le moment qui suivit de près l'union avec Rome, lorsque les Roumains orthodoxes ont passé sous la juridiction de la métropolie de Carlowitz [31].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

À partir de la seconde moitié du XVIIe siècle apparaissent dans l'Orient orthodoxe les germes des renouvellements et des transformations en musique (psaltique) qui évolueront sur le parcours de tout le XVIIIe siècle et qui affecteront finalement le système musical dans sa structure même. Pour le moment, dans la période à laquelle nous venons de nous référer, les tendances se manifestent vers une individualisation plus prononcée en ce qui concerne l'invention en matière de composition, vers une plus grande diversité mélodique (qui peut être remarquée aussi dans la partie finale de l'exemple de plus haut); de même, une notation plus riche, manifestée dans les catégories des signes rythmiques et ornementaux, témoignant de l'importance particulière qui leur était accordée non seulement sur le plan expressif de l'interprétation mais aussi en vue d'une certaine rigueur de la notation. D'autre part, l'influence de la musique orientale avec ses nombreuses échelles chromatiques (manifestée tout d'abord dans la musique laïque urbaine) s'exercera toujours davantage sur la musique ecclésiastique aussi, étant peu à peu assimilée et en fin de compte légiférée.

Les pays roumains ne furent étrangers à aucun de ces phénomènes, d'autant plus en cette époque d'ample manifestation, dans la vie musicale surtout, de l'influence grecque orientale. Étant donné l'intensification de cette influence, on pouvait s'attendre à ce que tout essai d'émancipation sur le plan religieux, faisant preuve d'une autre orientation (comme fut celle du moine Ghervasie de Putna, lequel au cours du dernier quart du XVIIe siècle, transposait des chants de la notation neumatique dans celle linéaire) [32] soit repoussé. Néanmoins, l'église souveraine de Constantinople, parvenue à un grand pouvoir politique et orientée, pour le moment, à un humanisme religieux à caractère conciliant, consentira, avec diplomatie, à ce qui était déjà un fait accompli : l'introduction de la langue roumaine dans l'office et les chants. Nous ne pouvons pas encore savoir en quelle mesure cette pratique, existante du temps de Matei Basarab et Vasile Lupu, a pu s'étendre dans les conditions où un nombreux clergé grec déployait son activité dans les principautés, où des académies grecques venaient d'être fondées, où un nombre toujours plus grand de livres en grec étaient imprimés, où le pouvoir économique et politique des Grecs séjournant ici était en ascension. Sous Dimitrie Cantemir il était encore courant, selon une coutume datant de l'époque de Vasile Lupu, de chanter dans l'église de la cour en grec et en roumain (tandis qu'à la métropolie la moitié de la liturgie était officiée en grec et l'autre moitie en slavon) [33]; d'autre part, nous connaissons les livres à contenu religieux imprimés en roumain ainsi que l'évolution générale de la culture roumaine en cette direction. En Valachie, cette tendance s'accentue sous Constantin Brâncoveanu, si bien que en 1710, on officie pour la première fois la liturgie d'un bout à l'autre en roumain. Trois ans plus tard, l'effort d'un moine de la métropolie, Filotei sin Agăi Jipei, allait être couronné du succès par la parution de *Psaltichia rumănească*, le premier manuscrit psaltique en langue roumaine connu jusqu'à present. Ce livre représente l'apogée, sur le plan de la musique psaltique, de cette époque d'accumulations progressives et de réalisations d'ordre ecclésiastique.

La troisième étape de la division par périodes suivie par nous coïncide avec l'instauration dans les principautés des règnes phanariotes (1711 et 1716). Sur le plan politique et social cette époque ne fut guère favorable aux pays roumains, qui durent subir les nombreux changements de princes imposés par la Porte — chacun de ces changements signifiant d'importantes contributions financières de la part du peuple — et qui furent plusieurs fois le théâtre des luttes entre l'Empire ottoman, d'une part, la Russie et l'Autriche, de l'autre. Du fait que les princes nommés étaient pour la plupart grecs et s'entouraient de favoris de la même nationalité ou du moins de la même orientation politique et que les degrés de la hiérarchie ecclésiastique étaient occupés par des Grecs (à cela s'ajoutant aussi la circonstance que la majorité des monastères étaient consacrés à l'Orient orthodoxe), la connaissance du grec devenait de plus en plus nécessaire. Dans ces conditions politiques et sociales la culture grecque sera encouragée à tel point que vers la fin du siècle son centre se déplacera dans les pays roumains. Parallèlement avec cette orientation centrale se manifestera

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aussi une autre, d'opposition à la tendance de « grécisation » par une activité soutenue de traduction, de multiplication — manuscrite ou imprimée — et de rédaction d'une riche littérature laïque et religieuse, non seulement aux fins d'imposer la langue roumaine mais aussi pour acquérir sur le plan culturel des traits originaux nationaux. Pourtant, la langue grecque, langue officielle pour le culte, langue parlée dans les relations sociales et économiques externes, aura, on le sait, — même si pas de façon absolue — l'important rôle de véhiculer la culture européenne et les nouveaux courants progressistes de provenance occidentale.

En Transylvanie, le fait que les Roumains étaient passé sous domination autrichienne n'était pas pour améliorer leur situation sur le plan politique, ni sur celui social, ni même sur le plan culturel. La noblesse locale empiétait sur les droits accordés par l'empereur ; l'union avec Rome n'avait pas apporté aux Roumains sur le plan réligieux les droits promis. La majorité de la population et du clergé s'est opposée à cette mesure, suscitant les représailles de la cour de Vienne. La résistance des Roumains de Transylvanie, encouragés aussi par leurs voisins des principautés, s'intensifia à la suite des actions entreprises par quelques moines et archiprêtres, voire même par des paysans, atteignant en fin de compte à de véritables mouvements de masse luttant pour rester « dans la loi du pays ». L'opposition à l'union a duré presque six décennies, se terminant par la victoire de l'écrasante majorité de la population, c'est-à-dire de l'orthodoxie. C'est ainsi qu'en 1861 les Roumains de Transylvanie avaient de nouveau des évêques (qui n'étaient pas roumains, il est vrai, mais serbes). La révolte antiféodale de Horia, Cloşca et Crişan, de même que la lutte de résistance sur le plan religieux n'ont pas rétabli dans ses droits la population transylvaine. La seule mesure positive durable a été la création, grâce à l'évêque uni Ioan Inochentie Micu Klein, de plusieurs écoles de différents degrés et l'encouragement, en général, de l'enseignement (y compris ecclésiastique) en Transylvanie.

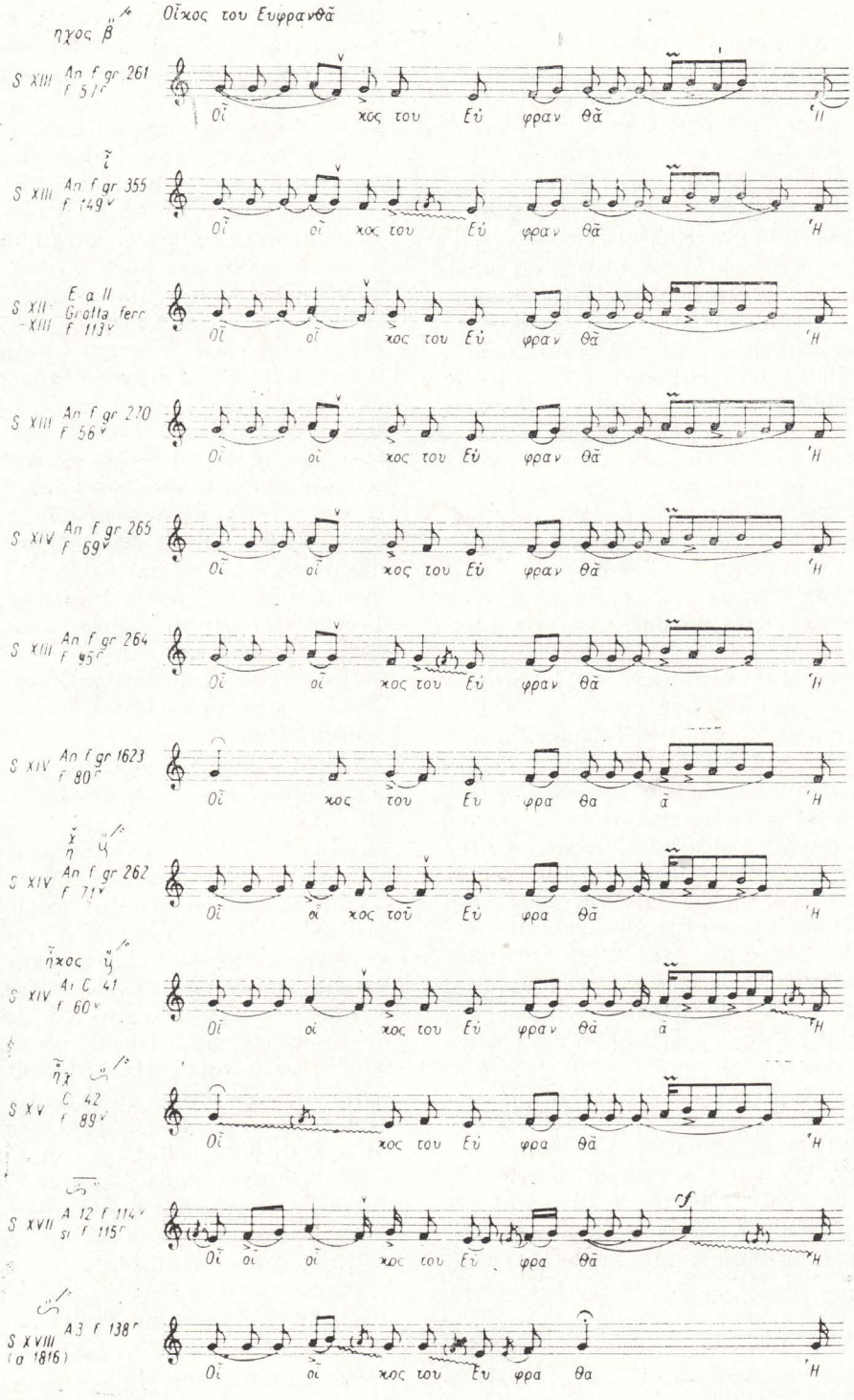
◇

Le nombre des manuscrits psaltiques conservés datant des XVIIe et XVIIIe siècles s'élève à environ deux cents — gréco-roumains et roumains — contenant un immense matériel documentaire avec de multiples variantes mélodiques et mettant en lumière des traits musicaux nouveaux. Beaucoup d'entre eux ne présentent pas des différenciations nettes de notation, d'autres — ceux des dernières années du siècle et du début du siècle suivant, quoique là aussi il n'y a pas de règle précise — sont en notation préchrysantique. Pour ce qui est de leur contenu aussi, les manuscrits sont, par comparaison avec ceux du passé, plus volumineux et reçoivent, de ce fait, le nom générique d'*anthologies*. Les annotations faites par les copistes ou bien, au fil des ans, par leurs possesseurs, mettent en lumière les multiples aspects de la façon dont ces chants étaient transmis ; les manuscrits ont circulé dans le cadre du monastère ou d'un endroit à l'autre, étant prêtés pour être copiés ; ils étaient transmis de père en fils ; ils constituaient des livres d'enseignement pour les élèves et certains de ceux-ci les achetaient de leurs maîtres. Enfin, ils ont circulé dans le propre sens du mot, de Kastoria et du Mont Athos ainsi que d'autres centres monastiques orientaux jusque dans les pays roumains. Beaucoup d'entre eux furent copiés chez nous, pour ne plus parler des manuscrits traduits en roumain : celui du moine Filotei (sin Agăi Jipei), avec ses copies, et d'autres, au contenu semblable.

Le contenu musical des manuscrits de cette époque est plus intéressant, étant plus riche et plus varié, comme nous l'avons déjà dit, et constituant de la sorte, en sa totalité, un facteur de référence pour les manuscrits des siècles qui l'encadraient. Les manuscrits du XVIIIe siècle mettent en lumière non seulement l'évolution de la musique en tant que telle ou de certaines pratiques de transmission des modèles, mais aussi l'évolution de la pensée artistique. Ils reflètent en même temps la mentalité millénaire sur le caractère sacral des chants psaltiques et surtout de leur prototype, remontant à des auteurs entrés dans l'histoire de l'Église. Cette conception spécifiquement orthodoxe a rendu possible le maintien de l'« unité » des chants dans le temps et dans l'espace, ainsi qu'en témoignent les manuscrits. La thèse de l'unité, de la continuité de la musique byzantine — acceptée presque unanimement — constitue aussi l'une des idées centrales de l'ouvrage

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

théorique de Ioan D. Petrescu [34]. Elle fut soutenue par de nombreux exemples comparatifs — dont nous allons reproduire un seul — des manuscrits se trouvant dans les plus riches bibliothèques européennes visitées par l'auteur ; six jusqu'à douze lignes mélodiques parallèles, appartenant à tout autant de manuscrits, témoignent de la puissante tradition grâce à laquelle la ligne mélodique s'est conservée intacte pendant six, voire huit siècles. À cet égard, l'auteur remarquait : « L'étude de



Exemple 3

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

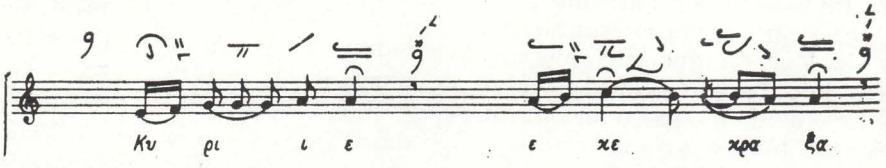
ces manuscrits est plus simple que celle des manuscrits latins ⟨grégoriens — n.n.⟩, car en Orient nous sommes en présence presque d'une identité de la tradition consignée par la notation des scribes. Les quelques adjonctions ou omissions graphiques forment des pratiques personnelles qui ne changent en rien la matérialité de la ligne mélodique » [35].

À l'appui de l'affirmation du professeur Ioan D. Petrescu il y a aussi certaines « techniques » (que nous appellerions spécifiques, en pensant à leur finalité) les ainsi nommées « interprétations » (συνθετεντα) ou « embellissements » (καλοπιστεντα) consignés dans les manuscrits grecs des XVIIe et XVIIIe siècles de notre pays, mais aussi dans des manuscrits de beaucoup plus anciens, du XIVe siècle [36]. Ces interventions ont été effectuées de règle dans des chants appartenant au style stichérarique et, parmi les variantes mélodiques de chacun d'eux, sur les plus beaux. De même, ces « embellissements » se sont succédé au long des siècles, ayant pour objet la même création, comme dans le cas des kekragariae attribués à Jean Damascène, qui apparaissent dans les manuscrits grecs des XVIIe et XVIIIe siècles, « embellis », tour à tour, par Jean Glikys (XIIIe siècle), Manuel Chrysaphis (XVe siècle), Chrysaphe le Nouveau ; ensuite par Petru Lampadarios de Péloponèse (XVIIIe siècle) et Jacob le Protopsalte (XVIIIe siècle).

En comparant les manuscrits, nous observons, dans le cas des trois premiers mélurges, une similitude quasi parfaite des lignes mélodiques ; une confusion des noms est exclue, étant connue la fidélité avec laquelle étaient copiés les manuscrits. Le fait que Jean Glikys, Manuel Chrysaphis et Chrysaphe le Nouveau — par ailleurs fameux pour leurs créations originales — se sont penchés sur ces chants n'y changeant presque rien [37] confirme l'intangibilité du prototype, du modèle sacré (du moins jusqu'au XVIIe siècle) et le souci de transmettre aux générations suivantes les trésors de la musique ancienne. Un geste pareil — répété on ne sait combien de fois — a récupéré quelques-uns des chants conservés, dont beaucoup sont indéchiffrables pour le chercheur d'aujourd'hui. Il est en même temps un exemple de conservation inaltérée — au moins pendant quatre siècles (Jean Glikys — Chrysaphe le Nouveau) de la tradition.

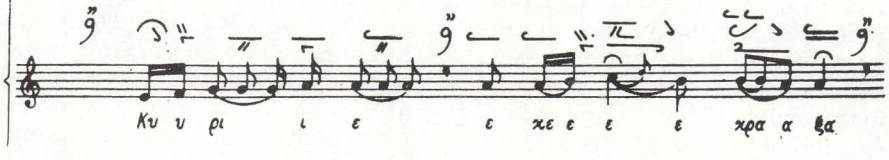
« Le commencement, avec l'aide de Dieu, des kekrygariae composés par notre père Jean le Damascène »

Ms. gr. 39 (BARSA), f. 16r



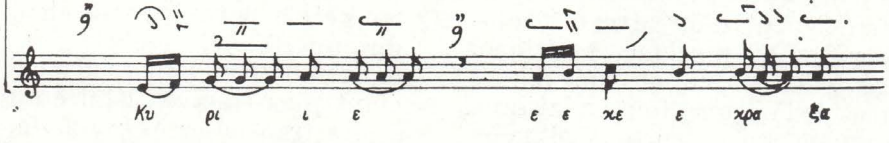
des kekragariae « embellis par kyr Chrisaphe le protopsalte »

Ms. gr. 661 (BARSA), f. 12r



Les stichères anastasima « embellis d'après ceux de kyr Chrisaphe le Nouveau, protopsalte »

Ms. gr. 622 (BARSA), f. 10r

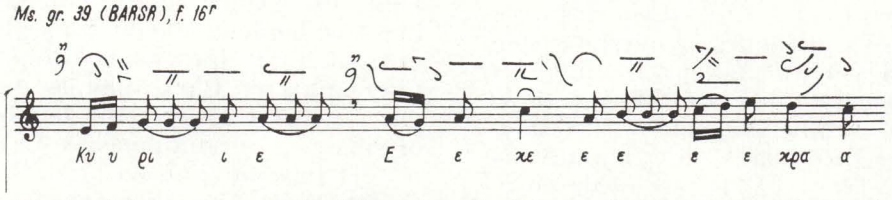


Exemple 4

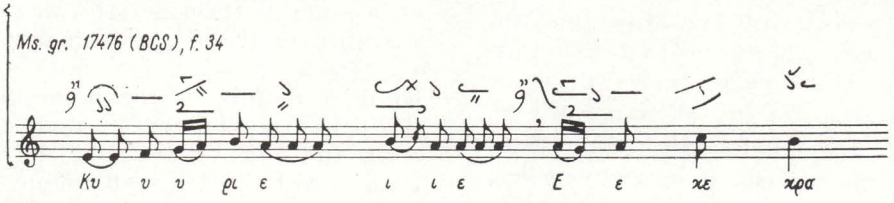
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

En conformité avec l'esprit novateur qui fait qu'au XVIIe siècle et surtout au XVIIIe soit enregistrée une grande richesse mélodique, les « interprétations » et les « embellissements » ne resteront plus en tant que copies fidèles mais se transformeront en véritables variantes mélodiques. Petru Lampadarios et Jacob le Protopsalte nous ont laissé de pareils exemples de la manière dont on entendait à l'époque de transmettre les anciens modèles. En gardant intact le début, et pour le reste seulement les caractéristiques générales du mode, on laisse se déployer la ligne mélodioque, beaucoup enrichie, dans un ambitus élargi. Les inter-

« Les kekragariae, dans l'ordre des êchoi, dans l'interprétation de Pierre Lampadarios »



« D'autres kekgragariae, par Jacob le protopsalte de la grande église, interprétés d'après les anciens ⟨mélurges, *n.a.*⟩ »



Exemple 5

prètes traducteurs respectent le style de composition traditionnel, sans ajouter des phtorai (chromatismes) à leurs variantes mélodiques. Par rapport aux trois premiers « embellissements » qui apparaissent dans les manuscrits en notation koukouzélique, ces deux dernières sont dans la notation de leur époque, préchrysantique. Cependant, l'apparition des nouveaux embellissements n'a pas pour autant supprimé les anciennes des manuscrits antérieurs. L'esprit traditionaliste, conservateur, des serviteurs de l'Église et, d'autre part, la pénétration, naturellement progressive, de l'élément nouveau firent que pendant longtemps encore les manuscrits anciens, attestant une étape dépassée, coexistent avec les nouveaux.

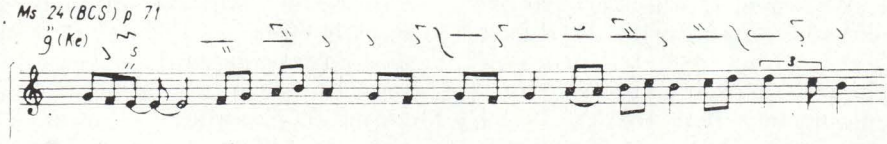
Dans les manuscrits et les impressions musicales du début du XIXe siècle et même de plus tard, les mêmes kekragariae de Jean Damascène se trouvent en notation nouvelle, chrysantique, avec des « embellissements » attribués toujours à Petru Lampadarios et Jacob le Protopsalte. Ils témoignent d'un niveau évolutif supérieur de la musique psaltique, étant rédigés selon les normes mélodiques et rythmiques de l'époque, tout en laissant transparaître encore — surtout si nous les comparons à la phase intermédiaire — le profil de l'original. Nous sommes placés devant une conception artistique nouvelle ainsi que devant une nouvelle vision sur la tradition. Les trois phases de pérpétuation des kekragariae de Jean Damascène représentent l'un des rares exemples, connus jusqu'à ce jour, s'étendant sur onze siècles (VIII — XIX).

Sur la ligne de continuité des chants dans leurs formes traditionnelles s'inscrit aussi le premier psautier roumain: *Psaltichie rumănească* de Filotei sin Agăi Jipei, de 1713. L'*Anastasimataire* qui figure dans son manuscrit appartient au type musical qui comprend aussi les kekragariae de Jean Damascène, probablement embellis par Chrysaphe le Nouveau, ainsi que les stichères de la Résurrection (anastasima) qui portent même cette spécification (les onze stichères de l'Évangile sont composés par Jean Glikys). Par ailleurs, le manuscrit tout entier, comprenant presque tous les chants de l'année ecclésiastique, se remarque par l'ancienneté et la beauté de ses chants. On peut dire que Filotei a inclus les anciens chants dans son livre non seulement parce que étant plus simples il lui était plus facile de les transposer en roumain, mais aussi parce qu'ils étaient déjà consacrés et

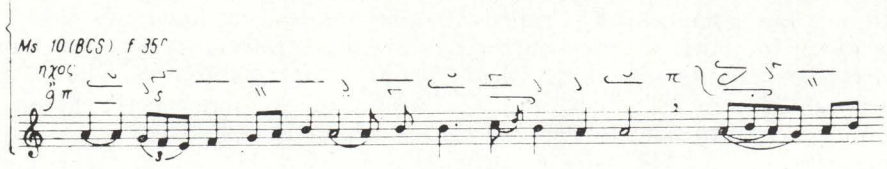
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

entrés depuis longtemps dans la tradition. Dans cet ordre d'idées, mais d'un angle de perspective élargi, l'*Anastasimataire* du *Psautier roumain* — qui appartient au type musical le plus répandu dans notre pays, à cette époque (XVIIe — XVIIIe siècles), parmi ceux de sa catégorie, — est significatif aussi pour sa circulation sur une vaste aire géographique.

« Les kekragariae composés, dans l'ordre des êchoi, par Pierre Lampadarios, interprétés d'après les anciens ⟨mélurges, n.a.⟩ »



« Les kekragariae pour être chantés aux veillées funèbres ; composés par Jacob le protopsalte »



Exemple 6

Les annotations trouvées entre les couvertures des manuscrits nous révèlent que des anastasimataires de ce type ont appartenu : l'un à « Serafim ieromonahul ⟨ = moine ordonné prêtre⟩ de Simopetra, 1792, juin 5 », et qui passa par la suite en Moldavie, au monastère Rîşca [38] ; un autre, copié en 1770 par Nanos de Kastoria, a été en possession du moine Ioasaf Sikéliote, dans l'Est de l'Anatolie, puis a appartenu à Jean de Paná et à son fils Panaghis Macris du monastère Thematon, ensuite à Stelianos Macris qui l'a prêté à Dionysos Avgherinos ; enfin, on ignore d'où, il a été acheté par le professeur Ioan D. Petrescu [39] ; un autre exemplaire avait été écrit, probablement avant 1792 au monastère Cernica [40] ; un autre encore, très ressemblant à celui du *Psautier* de Filotei, écrit avant 1745, avait appartenu à Nikolaos/Nikolake, le psalte de l'église Sf. Ioan de Bucarest, puis au prêtre réformé Kismajne György de Abrud, au professeur de langue magyare Szabo Attila de Cluj, entrant finalement, en 1777, en possession du sacristain Gheorghe [41]. Un autre exemplaire roumain, copié à la fin du XVIIIe siècle, porte plusieurs annotations témoignant du long circuit parcouru : Hristache de Craiova, Nicolae Muntianovici, curé à Alba-Iulia, Alexandru Popovici sin Popa Ioan de Braşov, Dobre Dăgeratul de Măhci (?) [42]. Enfin, pour clore les exemples, il y a celui rédigé par Akakie ieromonahul, du monastère Căldăruşani [43], qui comprend « tous les stichères de la Résurrection ayant été composés par les anciens mais aussi d'autres, dus à nos efforts » ; il est daté 1821, février 18, et les chants, dans la variante roumaine de Filotei sin Agăi Jipei, y figurent en notation koulouzélique, après plusieurs années depuis la réforme de Chrysante.

Nous avons énuméré quelques-uns seulement des nombreux exemples possibles qui attestent que les anastasimataires appartenant à cette variante mélodique ont circulé sur une aire étendue, dont les trois provinces roumaines. D'autres variantes, plus récentes, ayant également pénétré chez nous, n'ont pas été particulièrement appréciées [44], ainsi qu'en témoigne le fait que du total des anastasimataires (ou des manuscrits qui comprennent des stichères anastasima) conservés dans nos bibliothèques, le type mélodique auquel nous nous sommes référés n'est pas par un hasard le mieux représenté.

Pour revenir aux techniques, hormis les « embellissements » on peut citer en exemple aussi d'autres particularités des manuscrits, telles les annotations et les anagrammes. Les annotations sont assez fréquentes, dans les manuscrits anciens comme dans ceux plus récents, dans les chants syllabiques comme dans ceux mélismatiques. Insérés entre les lignes, les

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

petits fragments mélodiques en notation neumatique, trahissent par leur présence soit des dilemmes, soit plutôt la rigueur du copiste qui en observant des différences par rapport aux sources consultées ou connues par lui, les a consignées.

Les anagrammes représentent un procédé ancien (qui apparaît dans les manuscrits dès le XVe siècle), que l'on trouve également dans les manuscrits de Putna et dans d'autres plus récents, jusqu'au XVIIIe siècle, par exemple dans les chants de Jean Koukouzélès, Jean Glikys, Petru Lampadarios, Jean Kladas, des ménées. Cette technique se reflète sur le texte, les phrases ayant une continuité au point de vue mélodique. Les anagrammes représentent une autre modalité de démontrer la continuité des chants au long des siècles et, pareillement, la continuité des « techniques » en tant que telles.

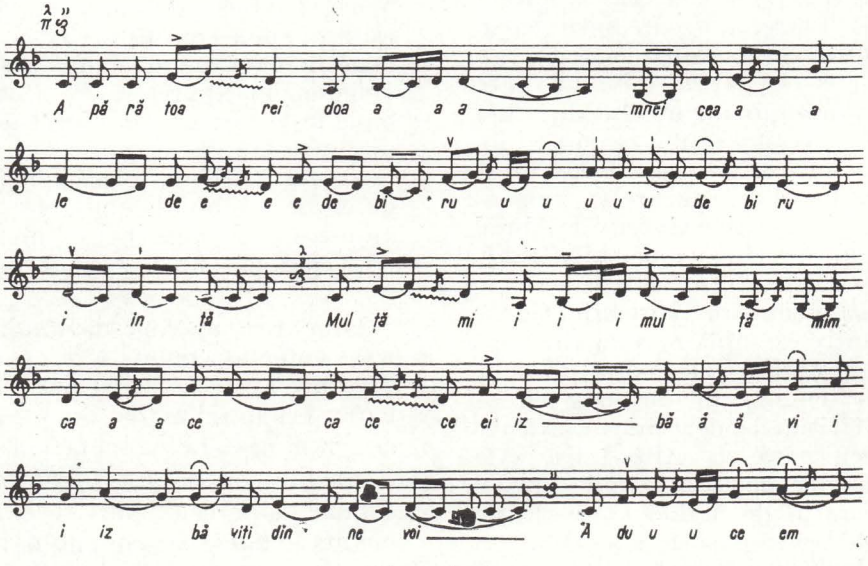
Les manuscrits du XVIIIe siècle incluent aussi les créations contemporaines des copistes, dont les caractéristique musicales tracent une ligne de démarcation distincte entre le « classique » et le « moderne ». Dès l'abord on remarque leur aspect graphique, les signes vocalique (de hauteur) étant accompagnés de signes cheironomiques (dynamiques et ornementaux) plus fréquents qu'auparavant, écrits en général avec de l'encre rouge pour être plus facilement distingués. Grigore Panțîru signale « leur énorme multiplication »[45], à laquelle vient s'ajouter aussi l'évolution — et plus rarement la disparition — de quelques-uns des anciens, fait remarqué par Ioan D. Petrescu dans les manuscrits post-médiévaux, des XVIIe — XVIIIe siècles.

En ce qui concerne la création, les innovations se sont manifestées d'une façon différente d'une catégorie de chants à l'autre, en fonction de leur importance dans le cadre de l'office, de leur rôle dans le contexte général ou, surtout, en fonction du style — stichérarique, hirmologique ou papadique — auquel il appartenait. Les idiomèles, par exemple, se sont mieux conservés au long des siècles que les hirmi des grandes fêtes et les influences des modes chromatiques turcs, persans et arabes (*Hisar*, *Nisabur*, *Mustaar*, etc.) ont pénétré dans les chants papadiques mais point dans ceux hirmologiques et stichérariques.

Au XVIIIe siècles, les mélurges ont pris de grandes libertés dans la création, de sorte que non seulement on remarque une considérable multiplication des variantes mélodiques, mais on peut aussi suivre, à l'intérieur des nouvelles, la modernisation de la forme en même temps que l'évolution des êchoi. Les nouvelles coordonnées esthétiques où s'encadre à présent la création psaltique l'éloigneront toujours davantage de la tradition.

La variante « moderne » du kontakion Τῇ ὑπερμάχῳ στρατιγῷ — que nous avons trouvée dans *Psaltichia rumănească* de

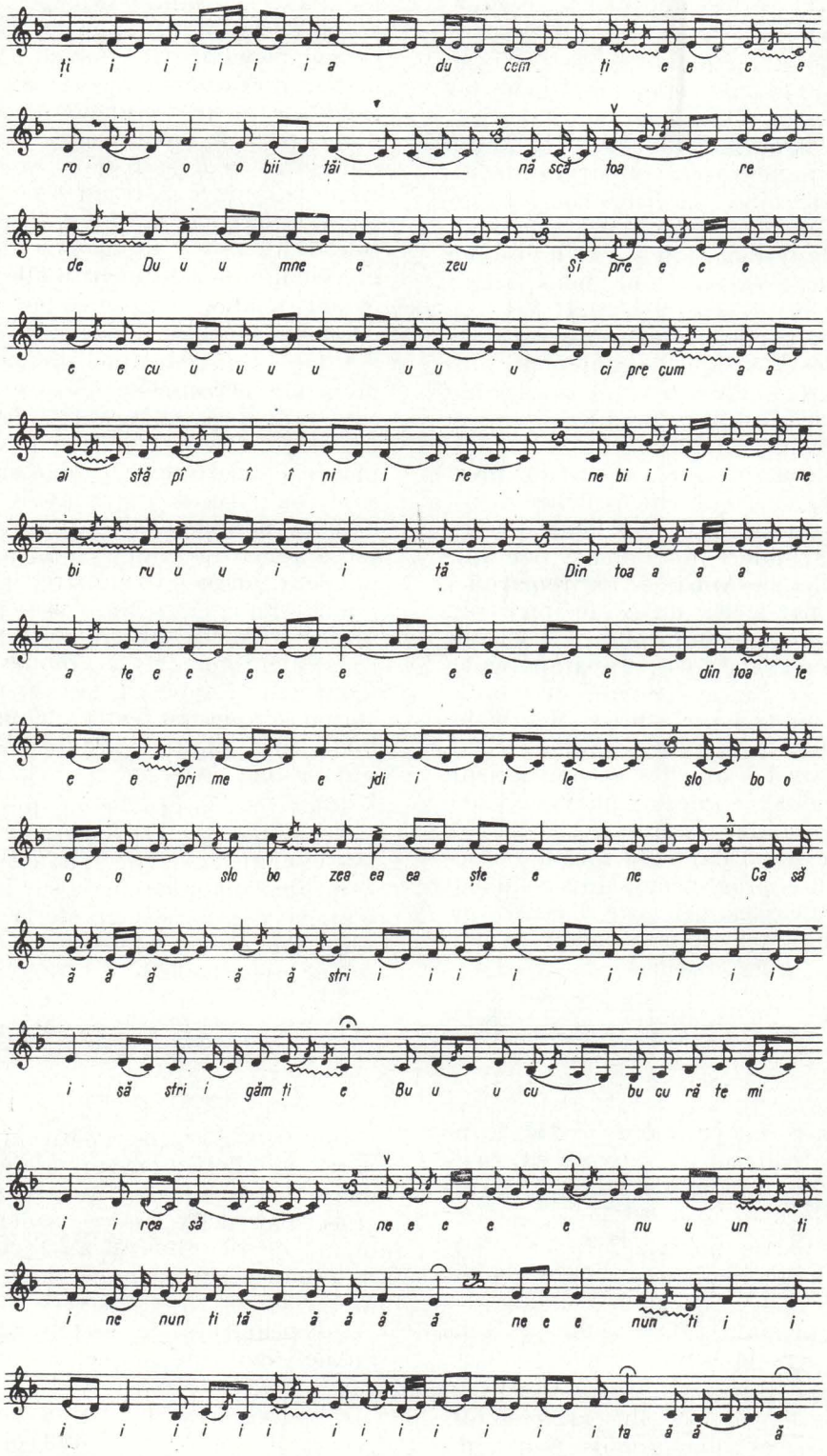
Ms. roum. 16 BARSR, f. 18^r « κοντάκιον δύχορον πβ »



Exemple 7

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Exemple 7 (suite)

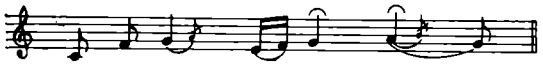


Suit *Alléluia* sur une phrase mélodique identique à la précédente

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1713 et dans d'autres manuscrits grecs et roumains ultérieurs — se déroule dans le même VIIIe échos que celle présentée auparavant [46].

Dès le début on remarque le fait que toutes les phrases de celle-ci découlent les unes des autres selon le principe des variations, la ligne mélodique et la forme étant déterminées par la structure du texte. Néanmoins, la construction du chant — homogène au point de vue modal, pentacordale-tétracordale — se divise en trois grandes sections que nous allons noter A (a + a), B (b + b + b), C ($c_1 + c_2$). La première partie, A, est constituée de deux phrases identiques ayant pour support littéraire — par rapport à la variante plus ancienne — les deux premières phrases poétiques, la mélodie desquelles a un sens général descendant. Les moyens d'expression utilisés mettent en évidence ici — davantage que dans la variante antérieure — la symbiose de l'image poétique avec la mélodie. Ainsi est à remarquer l'effet créé par le jeu dirigé des registres, qui sert à la logique de la phrase. L'échelle toute entière, *do*¹—*do*², apparaît seulement dans la partie médiane du kontakion, dans les trois arcs brisés des b, les notes hautes conférant luminosité et force aux paroles qu'elles accompagnent. On a également accordé aux intervalles une grande importance expressive, leur rôle étant plus évident dans une mélodie basée sur une lente progression, apparemment monotone. Ce n'est pas par hasard que cette formule mélodique à valeur de leitmotiv a un profil distinct :



Exemple 8

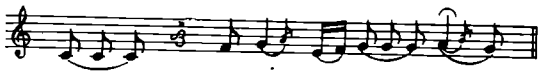
quoique dans la première partie il ne semble pas avoir un rôle expressif, mais plutôt fonctionnel, pour marquer la structure de l'échos.

Dans la partie médiane, B, ce « leitmotiv » a, en premier lieu, un rôle d'expression. Il crée deux arcs dans chacune des phrases, imprimant à la mélodie un sens ascendant vers la quinte de la tonique.

La partie finale, C, enregistre, d'un manuscrit à l'autre, les plus grandes différenciations, les plus grands écarts du modèle initial. Elle est formée, d'habitude, de deux phrases : la dernière phrase du kontakion, à laquelle s'ajoute, ou ne s'ajoute pas, un Alléluia. Les phrases sont, en général, identiques jusqu'à un point avec les phrases de type b, les phrases c_1 et c_2 ayant chacune en plus un bref développement. La nouvelle ligne mélodique, qui différencie ces deux phrases de celles de la partie médiane B, est due, d'une part à l'expression qui doit être soulignée « *Réjouis-toi, mariée restée vierge* », d'autre part au caractère de final que doit avoir la phrase c_1. L'Alléluia a le rôle de renforcer le message de la phrase précédente, le sentiment d'allégresse et de reconnaissance exprimé par ces mots. Aussi, la mélodie doit-elle être la même.

Filotei sin Agăi Jipei donne une interprétation personnelle à cette phrase, lui conférant un caractère de conclusion plus prononcé. Il apporte dans le cadre de la phrase c un passage profilé sur le tétracord *sol*-grave-*do*¹, qui avait été exposé dans la première partie de l'ouvrage. (Il est à remarquer qu'à la mélodie correspondent, dans ce registre, les paroles : « à la reine » ; « nous remercions » et, respectivement : « réjouis-toi »). Le phrase c_2 est identique avec c_1 (moins le fragment ajouté par Filotei). D'autant plus expressif nous apparaît cet Alléluia, répétant une seule phrase, brodée autour d'un unique mot : vierge.

Filotei a compris l'effet que produira ce mot doublé du « leitmotiv », mais cette-fois-ci changé, scindé [47]. L'accent ne tombera plus sur le *do*, mais sur le *fa*, ce qui n'arrive jamais au cours de la mélodie, de sorte que l'effet expressif en sera changé selon les exigences du texte. (Dans les



Exemple 9

manuscrits grecs la répétition enlève une partie de l'effet. Surprenante est la cadence finale sur *mi*¹ qui, bien que anticipée par deux autres cadences sur le même degré (allusion au mode leghetos) ne sonne pas comme une conclusion mais comme une cadence interrompue. Dans beaucoup de manuscrits ayant le même final mélodique, la cadence est sur le degré initial, *do*¹.

Cette variante du kontakion garde en général de nombreux points communs avec celle plus ancienne : le même échos, le même ambitus (*sol* grave-*do*²), les cadences caractéristiques pour sa structure mo-

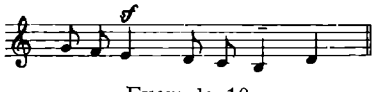
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dale. Par rapport à sa variante antérieure, celle « moderne » présente des différentiations stylistiques nettes, révélant une plus grande subtilité, une technique supérieure de la construction et une attitude complètement nouvelle, dans le sens positif, par rapport à la tradition. Filotei a adopté *cette* variante, de même que, n'étant pas étranger au courant musical novateur de son temps, il a lui-même apporté, dans d'autres cas, certaines innovations, ainsi qu'on le verra par la suite.

Nous avons déjà parlé de l'amplification des chants papadiques comme de l'une des tendances de cette époque. La « nouvelle » variante du kontakion est caractéristique pour une autre direction novatrice, tendant cette fois vers la simplification (des chants hirmologiques et stichérariques) et dont le principal représentant fut Petru Lampadarios de Péloponnèse. Parallèlement avec les tendances mentionnées apparaissent aussi certaines influences de la musique populaire autochtone et même de celle occidentale, ce qui mènera à des changements dans le caractère de la mélodie et des êchoi. On remarque aussi la tendance de plus en plus prononcée vers la virtuosité mélodique manifestée par un ambitus élargi et par une fréquence des grands intervalles (la septième, l'octave et même la neuvième et la dixième).

Pour ce qui est de l'évolution des êchoi, à cette époque les modifications ont été imposées surtout par des exigences d'ordre expressif. Ce fait peut être observé ans le cas de la plupart des chants, se manifester soit dans le registre des mélodies soit dans leur ambitus, dans leur structure modale, leurs cadences, etc. Ainsi, dans le cas de l'êchos V (plagal I), le désir de lui conférer un plus grand éclat a déterminé le déplacement de la tonique de certains chants de *re*[1] à *la*[1]. Dans le cas d'autres chants, dans le même êchos, l'élargissement de l'ambitus — par l'extension de la mélodie vers le registre élevé — a imposé la mutation inverse : de *la*[1] à *re*[1] de l'incipit. Dans le même ordre d'idées, Ioan D. Petrescu remarquait que « le Ier plagal ayant une proche parenté avec le IIIème authente, lui prête un coloris très riche, grâce à une extension mélodique inusitée. C'est ce qui arrive particulièrement à l'époque post-médiévale »[48]. Caractéristique pour cette même époque est aussi la modification des cadences finales des chants (de préférence dans le sens ascendant) dans le cas de certains êchoi. La subtilité de l'enchaînement dans la construction musicale des êchoi apparentés, ainsi que l'utilisation de plus en plus fréquente des structures chromatiques ont contribué, à leur tour, par la richesse et la nouveauté de l'expression artistique, à une émancipation toujours plus évidente des musiciens vis-a-vis de la tradition.

Certes, ce furent les chants pour les principales fêtes de l'année ecclésiastique qui ont constitué un sujet de manifestation préféré pour l'inspiration des mélurges. En ce sens et se rattachant aux innovations créatrices de l'époque, il convient de mentionner le *Canon du Dimanche des Rameaux* (écrit dans le IVe êchos) dans la variante roumaine, d'une grande beauté, de Filotei sin Agăi Jipei. Ioan D. Petrescu attire l'attention sur la transposition à la quarte supérieure que nécessiterait la transcription de ce canon[49], comme une exception à la règle respectée le long des siècles par les variantes grecques antérieures, écrites dans le même êchos. Grigore Panțiru transcrit pourtant le canon[50], considérant comme initiale *do*[1] et commençant, à l'instar de Ioan D. Petrescu, par le deuxième degré de l'êchos, en l'occurence *re*[1]. Mais, dans sa transcription, les cadences intérieures coïncident avec les martyries, tandis que la finale est, elle aussi, conforme aux prescriptions théoriques : *do*[1]. Ce qui constitue cependant un point d'attraction sous l'aspect modal — et qui pourrait être mis en liaison avec la spécification de Filotei, « dans l'êchos roumain, car il est plus aisé et plus beau » — c'est justement la couleur mixolidienne des trois premières phrases mélodiques, accentuées aussi par la cadence intérieure sur le deuxième degré, pour que par la suite la ligne mélodique revienne au IVe êchos, annoncé au début. Quoique n'ayant pas trouvé d'équivalent dans la musique populaire, nous suggérerions néanmoins un rapprochement de celle-ci, remarqué soit dans certaines tournures mélodiques, comme par exemple :

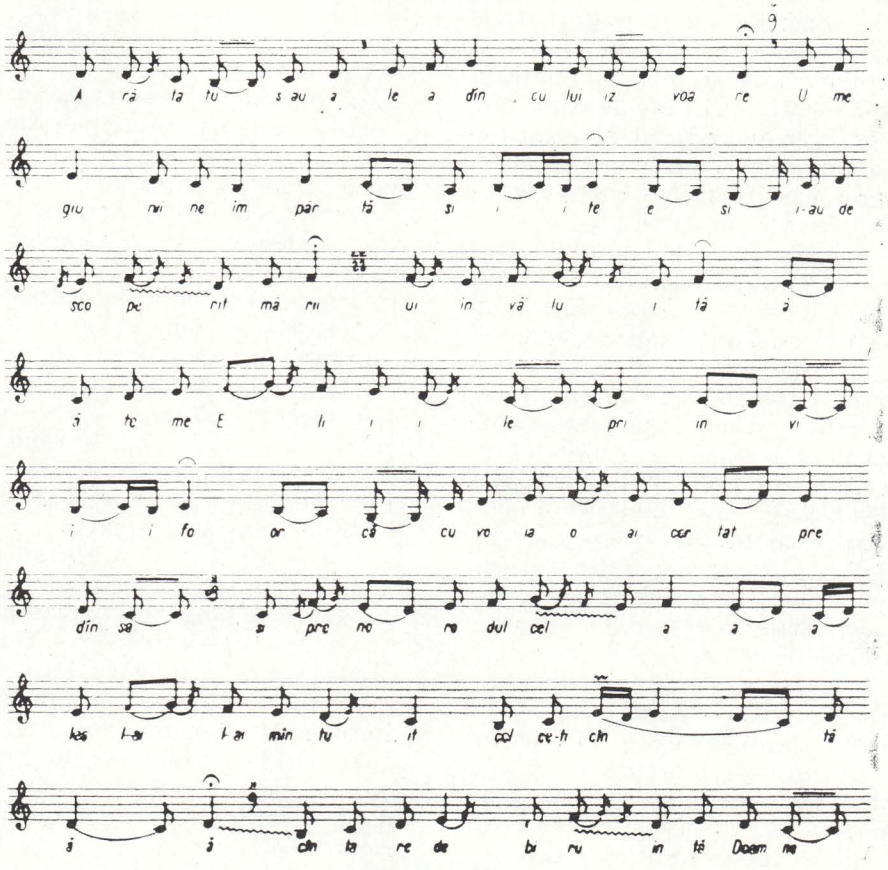


Exemple 10

soit dans quelques ballades[51], où la cadence tombe sur le deuxième degré :

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Manuscrit roumain 61 (BARSR), fol. 18v
«Pour le Dimanche des Rameaux le canon est entièrement composé dans l'êchos roumain, comme étant plus aisé et plus beau. Peasna 1. êchos ≻ »
Transcription du pr. Grigore Panţîru



Exemple 11

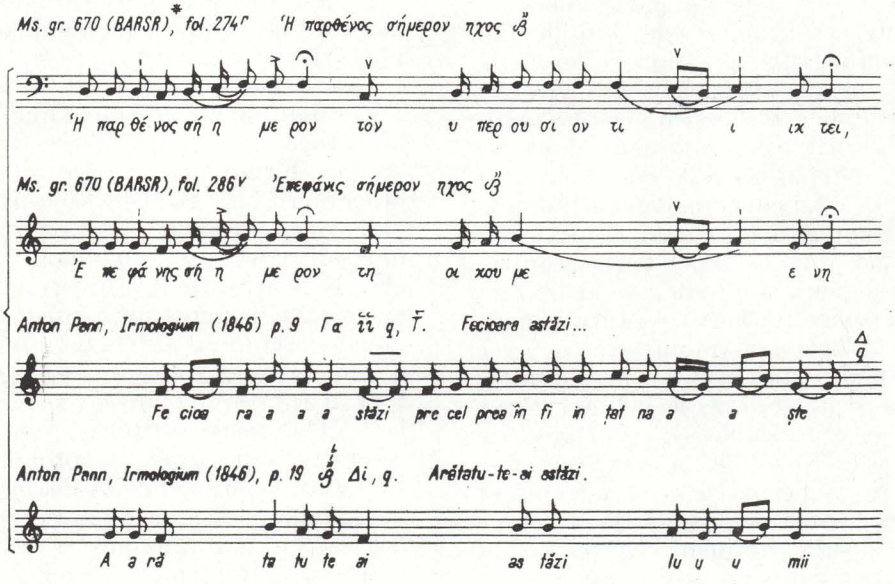
Le *Canon du Dimanche des Rameaux* composé par Filotei a été inclu dans des psautiers roumains ultérieurs, tel quel ou avec des modifications qui ont parfois affecté la structure et, partant, l'intonation spécifique de l'êchos. Gheorghe Ciobanu, qui par ailleurs a établi aussi la filiation des variantes de Macaire, de Dimitrie Suceveanu et de celle du manuscrit de Neamţ[52], comme étant la création de Filotei, mentionne aussi ce fait[53] : la variante du manuscrit du monastère Neamţ est dans le IVe «en commençant de *ga* ⟨*fa*⟩ comme partant de *ni* ⟨*do*⟩, et la finale est sur *re*[1]; le Manuscrit de Macaire[54] contient une variante empruntée au protopsalte Constantin, lequel à son tour l'avait prise (vers 1733) de Şărban, protopsalte de la Valachie, dans le IIIe êchos *ga* comme partant de *ni*, avec la finale sur *pa* ⟨*re*⟩. La variante de Dimitrie Suceveanu est dans le IVe êchos, *di* ⟨*sol*⟩, et la finale toujours sur *di*. Les exemplifications de ces variantes apparaissent dans le nouveau système d'après la réforme de Chrysante.

Il convient également de remarquer comment une même mélodie, conçue dans un certain êchos, comme étant le seul capable de rendre l'expression souhaitée par l'auteur, se trouve aussi dans des manuscrits et des ouvrages imprimés ultérieurs dans un autre êchos et, qui plus est, la mélodie finit par être empruntée à un autre texte[55]. C'est le cas du Kontakion *La Vierge aujourd'hui* (Ἡ παρθένος σήμερον), initialement composé dans le IIIe êchos (et dans l'*Hirmologion* imprimé en 1839 à Constantinople dans le IIIe êchos (ga) comme partant de *pa*). La mélodie a été empruntée aussi par un autre kontakion *Aujourd'hui tu t'es montrée* (Επεφάνις σήμερον) qui est dans le IVe êchos, *di* ⟨*sol*⟩, chaque fois avec une modification de l'échelle, ce qui confère à chaque variante une note à part.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Les exemples que nous venons de donner, bien qu'ayant un caractère généralisateur, présentent quelques-unes seulement des principales directions de la continuité et de l'évolution de la musique psaltique, telles qu'elles ressortent des manuscrits trouvés dans nos bibliothèques. Pourtant, la musique byzantine a

* Les transcriptions du manuscrit grec 670 (BARSR) appartiennent au pr. Ioan D. Petrescu (voir I. D. Petrescu, *Condacul Naşterii Domnului*, in *Études de paléographie musicale byzanine*, Bucarest, 1967, p. 38).



Exemple 12

été un phénomène de longue durée et d'autant plus complexe que, ayant été adoptée par des peuples différents, elle se déroula dans des climats culturels divers, étant peu à peu remodelée selon la sensibilité spécifique de ces peuples. Nous nous trouvons de ce fait devant le paradoxe que représente la solidité, l'unité du système musical, d'une part, et l'hétérogénéité conférée par le phénomène musical en mouvement, ainsi qu'en témoignent les pratiques conservées par la tradition. On peut, par conséquent, parler d'une « musique byzantine » de chaque nation à part, d'une musique byzantine homophone et d'une autre harmonique, d'une musique byzantine « selon le naturel moldave », d'un caractère spécifique transylvain, d'une musique « officielle » (celle des manuscrits) et d'une autre transmise oralement et ainsi de suite.

Le fait que les Roumains orthodoxes de Transylvanie sont passés, après 1701, sous l'obédience de l'Église serbe, constitua la principale cause des contacts musicaux roumains et serbes sur ce plan. Les multiples variantes enregistrées en Transylvanie et au Banat ainsi que leur grande ressemblance avec celles serbes, d'origine byzantine, elles aussi, ont conduit à l'hypothèse que ces dernières ont influencé les chants psaltiques roumains. Mais en remarquant que les formes originales apparaissent justement dans les régions où, d'après cette théorie, l'« influence » aurait été la plus forte, Gheorghe Ciobanu la conteste, en proposant une autre explication : le fait que les manuscrits psaltiques des XVIIe et XVIIIe siècles avec le même contenu musical (les mêmes variantes) ont circulé chez les Roumains comme chez les Serbes ; d'autre part la conservation des formes modales postmédiévales jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, à une époque où elles étaient sorties de l'usage, étant dépassées, ainsi que les interférences inhérentes entre la musique roumaine et celle serbe, survenues par voie orale, ont mené aux grandes ressemblances constatées [56]. Il ne s'agit cependant pas d'un phénomène isolé ; certains traits qui engendrent un aspect particulier dans une zone géographique d'un contexte plus large, comme celui d'une principauté, s'explique par son appartenance — surtout dans les cas des régions

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de frontière — à une autre sphère d'influence culturelle : ainsi, par exemple, la zone autour de Brașov, où les relations étroites avec la Valachie, dès les temps les plus reculés, ont fait qu'y soit conservée jusque de nos jours la tradition psaltique valaque.

Un autre des aspects particuliers de la musique byzantine réside dans le fait que les manuscrits psaltiques représentent la « musique officielle » des grandes églises des villes et des monastères, car on ne le trouve que rarement dans les églises de campagne. « À côté de cette musique ⟨ ... ⟩ , continuellement alimentée et maintenue à un certain niveau par Byzance, par l'Athos et les autres centres culturels religieux, a circulé une autre musique, en essence toujours byzantine, mais qui étant en relations moins serrées avec la musique des psaltes et des protopsaltes n'a pas pu évoluer dans le même rythme que celle-ci »[57]. Dans les villages du centre et du Nord de la Transylvanie, surtout, très à l'écart des monastères et des grands centres culturels, la musique byzantine a subi l'influence graduelle du folklore, acquérant un caractère oral et anonyme, spécifique à celui-ci. Un autre aspect qui s'ajoute à l'hétérogénéité du phénomène musical est le fait que les traductions roumaines ont coexisté avec les originaux grecs pendant encore un siècle et demi après la parution, en 1713, du *Psautier roumain*. Le processus de transposition des chants dans la langue roumaine n'a pas été simple et ne s'est pas généralisé dès le commencement, suivant un déroulement difficile et non organisé, non unitaire. Preuve en est le fait que la traduction de Filotei de la métropolie de l'Oungrovlachie n'a pas pénétré dans tous les grands centres des pays roumains — ainsi que cela aurait dû se passer pour une première traduction ecclésiastique officielle — n'y ayant pas été, probablement, acceptée, puisqu'on connaît des anastasimataires grecs plus tardifs, dans la variante mélodique dont s'était servi aussi Filotei, tant dans les centres de Valachie que dans ceux de Moldavie. D'autre part, des copies intégrales ou fragmentaires du *Psautier roumain* ont circulé en Transylvanie. Nonobstant, cinquante années plus tard, en 1767, Mihalache Moldoveanul offrait un *Anastasimataire* roumain en une autre variante musicale. Du reste, Anton Pann observe que de son temps (vers 1845) « des chants composés d'après l'ancien système en langue roumaine se trouvent en grand nombre dans presque tous les monastères de moines : c'est-à-dire à Căldărușani, Cernica, au monastère de Neamț et en d'autres endroits. Mais ceux qui les ont transcrits ou copiés ayant omis d'y mettre dessus leur nom (comme cela arrive aussi de nos jours) sont demeurés pour la plupart inconnus »[58].

Les aspects secondaires — dont nous avons mentionné seulement quelques-uns — du processus général de la continuité et de l'évolution des chants psaltiques ont été déterminés par des conditions particulières de déroulement de ce phénomène musical, spécifique au climat culturel de chaque peuple. De futures études partielles, systématiquement effectuées, seront à même d'ajouter d'autres détails au tableau que nous venons d'esquisser et elles s'avèrent d'autant plus nécessaires que, pour le XVIIIe siècle surtout, se pose avec une intensité croissante le problème de la « roumanisation » et celui des modalités de « roumanisation » des chants ; le problème des créations roumaines et de leur originalité et, pareillement, celui des « styles », du caractère spécifique autochtone annoncé parfois par des annotations laconiques ou par des formulations plus explicites : « selon le naturel moldave », ou « dans l'échos roumain car il est plus aisé et plus beau ».

◇

En conclusion :

1. Si la musique byzantine ecclésiastique s'est conservée intacte au cours des siècles, dans un espace géographique aussi vaste, le phénomène est dû aux conditions socio-politiques favorables au maintien de l'autorité et aux principes orthodoxes médiévaux, figés, selon lesquels les créations psaltiques (comme d'ailleurs tout ce qui touchait au rituel) étaient d'inspiration divine et en tant que telles ne pouvaient être améliorées ;

2. Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle et surtout à partir du XVIIIe que la conscience de la place occupée par l'homme dans l'univers — comme résultat des conquêtes dans presque tous les domaines d'activité, y compris sur le plan philosophique — ébranlait l'édifice de la doctrine théologique sur le monde. À une époque où la culture religieuse cède toujours davantage le terrain à la culture

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

laïque ou bien, autrement dit, où le rôle formatif et de dispensatrice de culture de l'Église, prédominant au moyen âge, est assumé, à de nouvelles dimensions, par les sciences exactes et celles humanistes, l'art religieux prendra une nouvelle direction. Surtout vers la fin du XVIIIe siècle, dans la période de dissolution du féodalisme, il exprimera d'une façon toujours plus visible le goût et les idéals de beauté, conformes au temps, des nouvelles classes en ascension. C'est maintenant que peuvent se manifester les nouveaux courants, les nouvelles formes d'expression, résultés d'interférences artistiques ou provenus des pures ressources folkloriques. La tradition musicale ecclésiastique est abandonnée ; « corrompue » par la musique laïque, la musique psaltique atteindra à une polychromie au-delà de laquelle, en dernière analyse, se fera jour — comme résultante anciennes techniques de construction, investies de forces expressives spécifiques — l'essence byzantine.

Notes

[1] Le manuscrit a été identifié par le dr. J. Raasted. Pour ce qui est de la datation, Ann E. Pennington estime que « ce manuscrit pourrait avoir été écrit dans le décours du troisième quart du ⟨XVIe — n.n.⟩ siècle, date suggérée aussi par le filigrane (*Music in Sixteenth century Moldavia*, in *Oxford Slavonic Papers*, New Series, vol. XIe, 1978, p. 66).

[2] *Ibidem.*

[3] À la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie il y a trois ménées — Mss. sl. nos. 540, 544 et 547 — , sans neumes byzantines, qui furent données par le monastère de Putna au monastère Dobrovăţ. Récemment, le dr. D. Conomos a identifié au monastère Leimonos de l'île Lesbos un manuscrit musical copié en 1529 au monastère Dobrovăţ d'après un manuscrit de Putna (cf. Ann Pennington, *op.cit.*).

[4] *Ibidem*, p. 83.

[5] Voir SEBASTIAN BARBU-BUCUR, *Învăţămînt psaltic pînă la reforma lui Hrisant. Şcoli şi propedii în notaţie cucuzeliană*, chapitre du Ier volume du traité d'*Histoire de la musique roumaine* (en manuscrit).

[6] GHEORGHE CIOBANU, *Manuscrisele muzicale de la Putna şi problema raporturilor muzicale româno-bulgare în perioada medievală*, in *Studii de muzicologie*, vol. XIIe, Bucarest, 1976, p. 99.

[7] MILOŠ VELIMIROVIĆ, *The Influence of the Byzantine Chant on the Music of the Slavic Countries*, in *Studies in Eastern Chant*, vol. IIIe, Londres, 1973.

[8] CONSTANTIN CRONŢ, *Les Relations culturelles des peuples du Sud-Est de l'Europe au moyen âge — Le rôle du centre culturel d'Athos*, in *Histoire*, volume de résumés du IIIe Congrès international d'études sud-est européennes, Bucarest, 1974, p. 128.

[9] *Istoria artelor plastice în România*, vol. Ier, Bucarest, 1968, p. 235.

[10] CARMEN LAURA DUMITRESCU, *Pictura murală din Ţara Românească în veacul al XVI-lea*, Bucarest, 1978.

[11] CONSTANTIN C. GIURESCU, *Istoria românilor*, vol. IIe, Ière partie, Bucarest, 1935—1946, p. 321.

[12] P. P. PANAITESCU, *Introducere la istoria culturii româneşti*, Bucarest, 1969, p. 332.

[13] Par exemple : *Cartea în psalmi versificaţi*, contenant dix chants traduits par Francisc David, *Cartea de cîntece*, en langue roumaine, de Szegedi Gergely, 1569 ; *Carte de cîntece* contenant six pièces en prose et soixante-dix-sept en vers, que l'on chantait selon la norme calvine dans les églises et les écoles (ce livre fut imprimé à Oradea entre 1570 et 1573).

[14] *Istoria artelor plastice* ..., vol Ier, p. 234.

[15] NICOLAE IORGA, *Istoria bisericii româneşti şi a vieţii religioase a românilor*, vol. Ier, Vălenii de Munte, 1908, p. 298.

[16] Ainsi s'explique aussi l'annotation de 1733 de *Codicele Voronefean* d'un certain Constantin de Dorna : « Ce livre a été écrit en roumain et n'est bon à rien ».

[17] « les prêtres chantaient dans l'autel, et les psaltes (les chantres) chantaient en dehors de l'autel, l'un des chœurs chantant en langue roumaine et l'autre en langue grecque » (cf. Paul d'Alep, *Călătoria Patriarhului Macarie al Antiohiei sau Călătoria lui Paul din Alep*, in *Călători străini despre ţările române*, vol. VIe, Bucarest, 1976, p. 111).

[18] EUGEN FRUCHTER et GABRIEL MIHĂESCU, *Érudits du monde méditerranéen et pontique aux débats du cercle académique de Tîrgovişte au XVIIe siècle*, in *Histoire*, volume de résumés du IIIe Congrès international d'études sud-est européennes, Bucarest, 1974, p. 130.

[19] *Ibidem.*

[20] *Istoria artelor plastice* ..., vol IIe, 1970, p. 14.

[21] « dans l'abside de droite ⟨les pages⟩ chantaient en grec et dans celle de gauche en roumain, chantant ensemble et sur un ton qui remuait les cœurs et bouleversait les âmes » ; voir, en continuation, Paul d'Alep, *op. cit.*, p. 454—455, in *Călători* ..., p. 63.

[22] CONSTANTIN C. GIURESCU, *Istoria românilor*, vol. IIIe, Bucarest, p. 105.

[23] ATHANASIE PATELARIE. Apud Constantin C. Giurescu, *op. cit.*, p. 103.

[24] LUCIAN BLAGA, *Gîndirea românească din Transilvania în secolul al XVIII-lea*, Bucarest, 1966, p. 28.

[25] Ils coexisteront, à partir de 1823 (Macarie, *Theoreticon*), avec les ouvrages musicaux psaltiques imprimés.

[26] Ms. gr. no. 1 096, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

[27] La notation de la musique psaltique, jusqu'à la réforme de 1814, se divise en trois grandes périodes, comme suit : paléobyzantine, X^e — XIIe siècles ; médiobyzantine, XIIIe — XIVe siècles ; koukouzélienne, XVe — XIXe siècles (koukouzélienne de transition à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle). Nous mentionnons que la notation koukouzélienne est attribuée par la tradition à Jean Koukouzélès (avec approximation au XIVe siècle).

[28] Voir NICU MOLDOVEANU, *Catalogul manuscriselor greceşti şi româneşti*, manuscrit dactylographié, à la Bibliothèque Centrale d'État.

[29] Le kontakion Τῇ ὑπερμάχῳ στρατιγῷ précède les 24 strophes de l'*Hymne Acatiste*, en leur servant de modèle pour la construction poétique.

[30] GHEORGHE CIOBANU, *Muzica bisericească la români*, in *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Bucarest, 1974, p. 329.

[31] *Ibidem.*

[32] Idem, *Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea*, communication présentée

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

à Bydgoszcz en 1972 et publiée dans *Muzica*, 23, 1973, no. 3.

[33] DIMITRIE CANTEMIR, *Descrierea Moldovei*, Bucarest, 1973, p. 229.

[34] IOAN D. PETRESCU, *Études de paléographie musicale byzantine*, Bucarest, 1967.

[35] *Ibidem*, p. 16.

[36] Cf. le microfilm no. 154 de la Bibliothèque de l'Académie Nationale de Leningrad. Psautier du XVe siècle, provenant du monastère Pantocrator de Constantinople.

[37] Dans d'autres cas, comme celui des stichères anastasima, on observe de menues modifications et différences, d'ailleurs insignifiantes, entre les «embellissements» successifs de ces mêmes trois mélurges.

[38] Ms. gr. n°. 661, f. 324^v, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

[39] Ms. gr. n°. 506, ff. 2^r-^v, 3^v, 4^r, 103^v, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

[40] Ms. gr. n°. 795, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

[41] Ms. gr. no. 1 106, Bibliothèque Centrale Universitaire de Cluj-Napoca ; cf. Sebastian Barbu-Bucur, *Manuscrise psaltice românești și bilingve în notație cucuzeliană*, in *Studii de muzicologie*, vol. XIIe, Bucarest, 1976, p. 124.

[42] Ms. roum. n°. 4 443, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

[43] Ms. roum no. 5 970, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

[44] À une seule exception, peut-être, l'*Anastasimataire* dans la variante de Mihalache Moldoveanu, qui réussit « à revêtir les paroles roumaines d'une mélodie tellement adéquate qu'elle a pu résister — dans beaucoup de cas — jusque dans nos jours ». Voir Sebastian Barbu-Bucur, le chapitre *Procesul de românire a cîntărilor. Însemnătatea lui Filotei sin Agăi Jipei și a celorlalți autori din secolul al XVIII-lea. Manuscrise psaltice românești și bilingve în notație cucuzeliană*, in

[45] GRIGORE PANȚÎRU, *Notația și cîntările muzicii bizantine*, București, 1971.

[46] Le kontakion Τῇ ὑπερμάχῳ στρατιγῷ existe aussi en d'autres variantes, tant dans le VIIIe êchos que dans d'autres êchoi, mais ces derniers sont chantés pendant la messe en supplément.

[47] Dans les manuscrits grecs le «leitmotiv» est toujours un début de phrase, c_1 étant de la sorte presque identique avec c_2.

[48] IOAN D. PETRESCU, *op. cit.*, p. 47.

[49] *Ibidem*, p. 130—131.

[50] GRIGORE PANȚÎRU, *op. cit.*, p. 102.

[51] ROMEO GHIRCOIAȘIU, *Contribuții la istoria muzicii românești*, vol. Ier, Bucarest, 1963, p. 165.

[52] Ms. no. 3 de la bibliothèque du monastère Neamț.

[53] GHEORGHE CIOBANU, *Originea Canonului Stîlpărilor alcătuit de dascălul Șărban*, in *Mitropolia Olteniei*, 22, 1970, no. 5—8, p. 778—787.

[54] Ms. roum. no. 3 705, ff. 41—45, Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

[55] Il arrive cependant de trouver aussi dans des manuscrits plus anciens une même mélodie commune pour plusieurs chants dans le cadre d'un certain êchos.

[56] GHEORGHE CIOBANU, *Muzica bisericească la români* . . ., p. 329—401.

[57] Idem, *Cultura muzicală bizantină pe teritoriul României pînă în secolul al XVIII-lea*, communication présentée à Bydgoszcz en 1966 et publiée dans *Glasul Bisericii*, 25, 1966, no. 11—12, p. 1 052— 1 060 et dans *Studii de etnomuzicologie* . . ., p. 284.

[58] ANTON PANN, *Bazul teoretic și practic*, Bucarest, 1841, p. XXIX.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUR UNE DÉFINITION DES SYSTÈMES MÉLODIQUES

Corneliu Dan Georgescu

« La musique étant l'expression du nombre idée, exprime les rapports qui existent entre l'ordre humain et l'ordre cosmique »[1]

1. La notion de système mélodique apparaît, en des acceptions différentes (parfois explicitement, d'autres fois de façon tout à fait fortuite) dans les études de tous ceux qui se sont occupés des problèmes fondamentaux de la musique populaire (H. von Helmholz, Fr. A. Gevaert, A. J. Ellis, J. F. Rowbotham, H. Riemann, Ch. S. Myers, F. Strangways, C. J. Sharp, C. Stumpf, C. Sachs, O. Abraham, E. M. von Hornbostel, J. Thiersot, T. Reinach, H. Besseler, W. Tappert, M. Emmanuel, R. Lach, R. Lachmann, G. W. Meyer, A. J. Moser, W. Dankert, B. Bartók, Z. Kodaly, W. Wiora, D. Bartha, B. Szabolcsi, A Daniélou, etc.) et en Roumanie, au premier chef, G. Breazul et C. Brăiloiu. En général, dans les contributions mentionnées, on n'explique pas la modalité de définir un système, combien il y a de systèmes, sur quelles bases se fait la démarcation ou quelles sont les relations entre eux, etc. Nous allons retenir le fait que la notion énoncée tend à englober en une structure unitaire la multitude d'aspects liés aux rapports de hauteur entre les sons. L'attention particulière qui leur est accordée par les ethnomusicologues se justifie du fait que, au moins jusqu'à un point, les problèmes fondamentaux de la musique populaire présentent de l'intérêt pour l'histoire entière de la musique ; c'est pour ce motif que, dans ce qui suit, nous nous référerons — en fonction du degré de profondeur de l'analyse — à des « univers musicaux » aussi différents que seraient ceux correspondant au folklore, à l'art savant, à l'art de l'antiquité grecque, chinoise, hindoue, du moyen âge européen ou de l'époque contemporaine.

2. « Systèmes, c'est-à-dire ⟨ ... ⟩ organismes sonores » affirme C. Brăiloiu [2], précisant avec une autre occasion « le mot "système" pourra surprendre ceux qui persistent à ne voir dans l'art populaire qu'arbitraire et hasard. Force nous est pourtant de le prononcer, chaque fois que l'investigation met à nu un ensemble cohérent de procédés artistiques dominés par de lois intelligibles. Encore qu'elles ne soient pas codifiés et que leurs gardiens n'en aient aucune science, ces lois ⟨ ... ⟩ étonnent souvent par leur rigueur»[3]. « Que l'on ait affaire à des échelles, des rythmes ou des structures, ces pierres à bâtir se révèlent, vues de près, déterminées par un principe intelligible, duquel découle un ensemble plus ou moins étendu de procédés, ou, si l'on préfère, un système. On reconnaît les systèmes au caractère "naturel" de leur principe et, dans l'usage qui en est fait, à l'exploitation méthodique de leurs ressources. La genèse, par une suite de quintes, explique suffisamment telles échelles ; un rapport arithmétique simple des durées, telle catégorie rythmique ⟨ ... ⟩ Si l'origine des systèmes est à rechercher en des données matérielles élémentaires, on ne sera pas surpris que même les plus rudimentaires soient restés vivants jusqu'à nous »[4].

3. La tradition de ces préoccupations se confond avec l'histoire même de la musique. Les théories musicales de l'antiquité (Inde, Chine, Proche Orient, Grèce) ont intégré la musique en une vision cosmique unitaire, qui établissait des relations entre sons, éléments naturels (le feu, l'eau, l'air, la terre), saisons, couleurs, états psychiques [5]. « Des nébuleuses spéculations de cosmologie musicale de l'ancienne culture de l'Orient, à côté des chiffres planétaires sacrés, 5, 7, qui sont à la base des explications relatives à la formation des gammes pentatoniques et heptatoniques, du monde de l'harmonie des sphères, se fait jour aussi le principe consonantique dans la fondation du système musical ainsi que dans la construction et l'accord des instruments musicaux »[6]. Les controverses dans le problème de la formation et de la systématisation des échelles musicales, domaine où la « musicologie comparée » a une contribution importante,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

relève des points de vue différents. « Alexandre John Ellis ⟨ . . . ⟩ est arrivé à la conclusion qu'il n'y a pas une seule gamme, "naturelle", basée sur les lois acoustiques, mais des gammes très variées, très artificielles, très capricieuses. Il les groupe en deux catégories ⟨ . . . ⟩ I. l'heptatonique (de sept degrés) ⟨ . . . ⟩ (parfois, deux ou plusieurs sons sont laissés de côté, d'autrefois on peut y ajouter d'un à trois sons) ⟨ . . . ⟩ II. la pentatonique (complétée plus tard par deux autres sons) »[7]. À l'instar de A. J. Ellis, C. Stumpf et E. M. von Hornbostel considèrent que la division en deux catégories (pentatonique et heptatonique) résout le problème de la systématisation de la musique populaire sous l'aspect mélodique. Mais il y a aussi d'autres opinions. Cecil Sharp[8] groupe les chansons populaires anglaises en trois catégories : I. pentatoniques, II. phases transitoires et hésitantes et III. heptatoniques, tandis que Fox Strangways arrive à la conclusion que « . . . à la base des chansons populaires du monde entier il y a trois formes d'échelles : pentatoniques, diatoniques et chromatiques », lesquelles ne seraient par ailleurs que « de très variées extensions de tétracordes »[9]. À propos des groupes de deux, trois ou quatre sons, G. Breazul affirme « . . . leur structure n'est pas arbitraire. Basées elles-aussi sur le principe de consonance ou sur celui de la tierce, les échelles oligocordes anhémitoniques sont constituées du même matériel sonore — limité, naturellement, au nombre des sons composants — tous comme les pentatoniques anhémitoniques, formant, conformément à ce nombre, des rapports de hauteur, des intervalles diatoniques, de même que les pentatoniques anhémitoniques. Dans la pratique musicale du peuple roumain, elles coexistent avec différentes autres formes de systèmes tonals, avec des échelles oligocordes hémitoniques, avec des gammes pentatoniques anhémitoniques et diatoniques, avec des hexatoniques et des heptatoniques, des harmonies antiques, des modes médiévaux, des formations néomodales (chromatiques orientales) et avec la tonalité majeure »[10]. Un autre essai similaire de synthèse considère que « dans notre chanson populaire vivent les suivants systèmes : prépentatonique, pentatonique, diatonique à caractère modal de différents types, diatonique à caractère tonal, enfin chromatique ou simplement à coloration chromatique et parfois enharmonique »[11].

4. La tendance à organiser l'ensemble du matériel connu en une structure complexe unitaire semble avoir été depuis toujours confrontée à des difficultés majeures, tant dans les théories de l'antiquité, du moyen âge, que dans l'ethnomusicologie contemporaine. Les préoccupations du moyen âge européen ont accentué ces contradictions ; les démarches théoriques (y compris tantôt des simplifications, tantôt des retours au passé, imposés plus d'une fois de façon forcée dans la musique de culte de Byzance ou de Rome) n'ont apporté aucune clarification, la confusion et les efforts pour mettre de l'ordre allant en parallèle pendant des siècles. En échange, il est vrai que « les théoriciens de la vieille Hellade — tout comme les Latins et les Byzantins, du reste, qui en bonne mesure ne font que répéter ce qui a été soutenu par les Grecs — ont toujours en vue dans leurs traités de musique les formes modales complètes, considérées dans le cadre d'un système cohérent, appelé par eux "le système parfait" »[12].

La réduction du riche univers modal — beaucoup plus riche en réalité, ainsi que nous verrons, qu'il n'en résulte des systématisations proposées — à un système tonal majeur unique (avec un aspect mineur) constitue un processus complexe, accompli dans la pratique musicale de l'Europe occidentale des XVIIe—XVIIIe siècles. Il a éliminé pour un temps de l'attention des chercheurs le problème des modes et d'autres échelles musicales qui ont continué leur existence anonyme dans le folklore (d'où ils ont même dû probablement provenir).

5. La structure mélodique semblait nécessaire et suffisante dans l'antiquité pour définir une conception sur la musique. « Die gesamte Musiktheorie der Griechen ist Melodienlehre ; darin unterscheidet sie sich prinzipiell von unserer heutigen Musiktheorie, die hauptsächlich Harmonielehre ist »[13]. En même temps que la redécouverte de la musique « exotique » des peuples d'Asie et d'Afrique, de nouvelles « difficultés » surgissent. « . . . On commet facilement l'erreur ⟨ . . . ⟩ de prendre les fondements de notre musique pour les fondements de toute musique »[14], puisque « l'ouïe de l'Européen a beaucoup de mal à s'accommoder de combinaisons

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sonores dont le principe lui échappe »[15]. Ou bien, « qui ne se rappelle les invectives frénétiques de Berlioz contre les Chinois et leurs airs "grotesques" ou les Hindous et leurs instruments " stupidement abominables" »[16]. On affirme que "l'exclusion" des demi-tons en Extrême-Orient n'est qu'une "anomalie singulière", qui prouve l' "absence de sensibilité affective de la race jaune"[17], tout ce qui était particulier à cette musique étant considéré comme « " défauts que condamnent les règles de l'art" ⟨ ... ⟩ "gaucheries" ⟨ ... ⟩ "rudes incorrections" ⟨ ... ⟩ "imperfections" ⟨ ... ⟩ " fautes des chanteurs qui font croire à des modes extravagants" »[18]. La modification de l'optique, imposée par l'harmonie fonctionnelle du système tonal occidental, ensuite la réaction naturelle à cette attitude se sont matérialisées par deux positions extrêmes, pareillement contestables (depuis le fait de taxer ces musiques d'« exotiques » — et, implicitement, leurs échelles musicales — d'« anomalies », jusqu'à la proclamation d'une rupture totale, irréductible, entre la musique folklorique et celle « savante » en général (« Le fossé entre l'art savant et le populaire »[19]).

Nous avons parcouru d'une manière extrêmement simplificatrice ce tracé sinueux justement pour souligner la permanence de l'intérêt manifesté à l'égard de la problématique des systèmes mélodiques, ainsi que la complexité réelle de ce sujet. Voici une dimension nouvelle, du tout négligeable, de cette complexité qui nous montre que, d'autre part, l'étude du détail spécifique n'est pas non plus suffisante par soi-même. « Pour étudier les intervalles il nous faut connaître les principes sur lesquels les systèmes musicaux sont construits et la nature des intervalles que les musiciens essaient de jouer. Les musiciens jouent souvent faux, mais nous apprenons à reconnaître un intervalle même quand on joue faux comme nous reconnaissons un mot prononcé avec un mauvais accent. Aussi, expliquer un système en mesurant les intervalles chantés ou joués pendant une séance musicale peut induire en erreur. Cette méthode, employée souvent pour l'étude de la musique dite éthnique, conduit à d'absurdes conclusions dès que le musicien chante ou joue même légèrement faux. On se rend compte aisément du danger de cette méthode si on l'applique à des chanteurs d'Opéra »[20].

6. C. Brăiloiu, doté d'une vocation spéciale de la synthèse, a offert la description scientifique de systèmes rythmiques propres au folklore roumain (mais applicables à une aire plus vaste); cette description représente une vision complète, en profondeur, à ce niveau, illustrant avec éclat sa conception du système en général. Ainsi, il définit « *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain* »[21], affirmant ensuite : « J'ai essayé de démontrer la réalité et de formuler les lois d'un de ces systèmes ; je tente, ci-dessous, d'en caractériser un deuxième ⟨le système aksak⟩ ⟨ ... ⟩ et de dresser un registre de ses ressources[22] ».

Ou : « Nous nommons "rythme enfantin" l'un des systèmes autonomes (c'est-à-dire obéissant à d'autres lois que celles de la rythmique classique ⟨qui délimite en sa conception " le système rythmique divisionnaire" *n.a.*⟩ qu'on a pu reconnaître et décrire »[23]. Tout cela représente « des ensembles définissables de procédés, des " systèmes " différents, par leur essence même, de celui que pratique l'Europe occidentale »[24]; comme annexes aux études sur les systèmes, « giusto syllabique » et « aksak », il présente aussi des tableaux complets des possibilités combinatoires ordonnées[25].

7. Dans l'une de ses études les plus profondes[26], C. Brăiloiu décrit par le détail aussi un système mélodique (pentatonique, « précédé » par un groupe de « systèmes prépentatoniques »). G. Breazul aussi fut intensément préoccupé par ce sujet[27], étant, du reste, le premier à avoir utilisé, dès 1939, la notion de « pré-pentatonique »[28]. La contribution de ces deux auteurs, qui fut continuée et raffinée par beaucoup de musicologues roumains au cours des dernières décennies, ainsi que la contribution de tous ceux qui se sont occupés de la systématisation des échelles pentatonique (depuis les philosophes ou les théoriciens de la Chine antique jusqu'aux chercheurs européens contemporains (Helmholz, Ellis, Stumpf, von Hornbostel, Riemann, Sachs, Strangways, Sharp, Szabolcsi, etc.) représente le premier point de repère dans notre exposé, à savoir, *la description d'un groupement ordonné d'échelles musicales ou du mode de génération d'un système.*

8. Il convient de remarquer que, aussi bien, C. Brăiloiu que G. Breazul s'appuient presque en exclusivité sur l'analyse d'exemples de musique vocale (on peut remarquer

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la même chose aussi dans d'autres études de différents auteurs mentionnés ou pas ici). Nous accentuons ce fait, apparemment dénué d'importance, car c'est justement la musique instrumentale et son rapport avec celle vocale qui soulèvent, de la façon la plus aiguë, peut-être, le problème de l'existence de modalités de génération de différents systèmes mélodiques. C'est le mérite du musicologue Ernö Lendvai[29] d'avoir mis en relief, à la suite d'une minutieuse analyse de la création de B. Bartók d'inspiration folklorique (de sources magyares, roumaines, slovaques, etc.), l'existence de deux système mélodiques distincts, se trouvant en rapport de complémentarité, notamment le système basé sur la suite des harmoniques naturelles (système « ouvert », caractérisé par des intervalles de quinte, tierce majeure, déduit de la pratique de la musique instrumentale, exprimant une structure « physique »), respectivement le système basé sur le principe de proportion « sectio auraea », principe général de proportion que l'on trouve dans différents domaines artistiques (système « clos », cyclique, caractérisé par des intervalles de quarte, tierce mineure, seconde majeure, déduit de la pratique de la musique vocale, exprimant une structure « humaine »). La théorie de Lendvai représente le second point de repère de notre exposé, *relevant, notamment, une opposition binaire essentielle au niveau des systèmes.* Les essais d'analyser un possible « transfert » entre ces deux systèmes, soulignant le rôle des instruments musicaux dans la genèse ou la stabilisation de formations mélodiques, peuvent s'avérer eux aussi utiles, en certains cas concrets [30].

9. Le troisième point de repère, et décisif, est représenté par la contribution du musicologue Alain Daniélou. Basé sur les théories classiques sur la musique — tout particulièrement sur celles chinoises, grecques, hindoues, complétées d'une vaste information sur le folklore contemporain extraeuropéen — il procède à une *division de l'intervalle d'octave selon certains principes mathématiques, de manière à retrouver les degrés constitutifs d'une structure mélodique avec un maximum de précision* [31]. À cette fin, il a fallu parfois reconsidérer certaines « unités de mesure » conventionnelles plus précises que le ton et le demi-ton, comme serait *le comma* (« la distance qui sépare la plupart des intervalles créés au moyen des premiers nombres premiers ⟨ ... ⟩ la seule division vraiment naturelle de l'octave ⟨ ... ⟩ est celle en cinquante-deux intervalles formant des groupes de quatre ou cinq commas » ... [32] « différence du ton majeur et du ton mineur » ou « la différence qui sépare douze quintes de sept octaves — comma pythagoricien ⟨ ... ⟩ celle qui sépare une tierce de deux tons majeurs — comma diesis » [33]), le *limma* (« si on insère deux tons dans la quarte, on obtient un nouvel intervalle, le limma — 256/243 ou $2^8 \times 3^5$ — qui est la différence entre deux tons (81/64) et une quarte (4/3). Si on insère le limma dans le ton, la différence est l'*apotome* (2187/2048 ou $3^7 \times 2^{11}$)[34] ⟨ ... ⟩ le limma se trouve-t-il entre le demi-ton mineur et le demi-ton majeur, à un comma ⟨ ... ⟩ de l'un et de l'autre [35]), le *cent* (« se définit comme la centième partie du demi-ton tempéré» $\left\langle \frac{\sqrt[12]{2}}{100} = 1 \text{ cent} \right\rangle$ [36], *le savart* (« le savart est une unité de mesure des intervalles basée sur le logarithme de 2 »)[37]. Bien que sa démarche paraisse purement analytique, en quelque sorte spéculative, ce point de vue ouvre des perspectives insoupçonnées pour comprendre la diversité apparemment infinie de la mélodique folklorique. Daniélou se montre préoccupé exclusivement de la pureté absolue des intervalles, des conceptions de l'Extrême Orient et de la critique du système tempéré européen, s'arrêtant en ce point avec l'analyse des systèmes mélodiques.

10. Alain Daniélou argumente longuement sa démarche, surprenant peut-être à cette occasion, les mobiles les plus intimes de l'art des sons. Voici quelques-uns des arguments, appartenant à lui ou à d'autres, dans le même sens : « " La musique est un exercice d'arithmétique secrète, et celui qui s'y livre ignore qu'il manie des nombres". Ainsi s'exprimait Leibnitz dans une lettre à Goldbach datée du 17 avril 1712 » [38]. « Toute musique est basée sur des rapports sonores, dont l'étude nous entraîne vers un monde étrange, celui du symbolisme numérique. Il est difficile d'expliquer l'effet produit par certaines formes musicales si l'on n'admet que les nombres correspondent réellement à des concepts, à des principes abstraits, et que leur application dans tous les domaines de la réalité physique, qui obéit à des lois absolues et inévitables,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

est la clé non seulement de la nature de la matière et de la forme, mais aussi de la substance des idées et des émotions ⟨ ... ⟩ Les relations numériques exprimant les rapports de sons musicaux ont des équivalents dans tous les autres aspects de l'existence. Ces proportions permettent de faire des comparaisons entre l'harmonie musicale et toutes les harmonies de couleurs ou de formes, les divisions du temps et les mouvements des planètes. Le phénomène que nous appelons « émotion esthétique », et le fait que les sons, les couleurs, les formes peuvent être employés pour suggérer des sensations, des émotions, des idées, montre bien que la structure de notre corps, de notre esprit, de notre « moi » subtil, est en rapport avec des fréquences, des proportions particulières, et que nous pouvons, avec l'aide de ces fréquences et de ces rapports, déterminer certaines lois du nombre qui semblent constituer la nature même de la personnalité humaine ⟨ ... ⟩ On arrive ainsi à conclure que les lois qui régissent le monde sonore ne lui sont pas particulières, mais correspondent aux rythmes de l'univers ⟨ ... ⟩ La musique était envisagée par certains peuples anciens comme une application de l'algèbre du monde cosmique dont la connaissance n'était donnée qu'aux initiés, mais qui influençait inconsciemment le peuple. C'est ce qui faisait de la musique un instrument puissant de l'éducation morale comme le disait Confucius bien avant Platon »[39]. « La musique des Arabes et celle des Hindous, purement mélodiques toutes deux, ont élaboré des théories complexes des échelles ou du rythme, basées sur des spéculations mathématiques très poussées »[40]. « Plutarque ⟨ ... ⟩ montrait que les Babyloniens considéraient qu'entre les saisons il y a des intervalles musicaux »[41]. « Les Hermétistes de l'Europe du moyen âge s'efforcèrent de retrouver les lois mathématiques qui règlent l'harmonie du monde ⟨ ... ⟩ Les musiciens hindous croient que chaque être vivant est « accordé » à un son particulièr »[42]. « Les quatre premiers nombres premiers nous donnent les dimensions lieu, espace, temps et perception dans lesquelles la musique se développe ⟨ ... ⟩ Dans le symbolisme musical le nombre 1 apparaît comme le nombre déterminant l'emplacement, le point de départ ⟨ ... ⟩ représenté par la tonique, 2 est le nombre de l'espace, caractérisé par l'octave qui détermine l'amplitude et la limite de la différenciation possible, 3 est le nombre du temps, la source de la différenciation caractérisée par la quinte et ses cycles infinis, et 5 est le nombre de la perception et de l'harmonie, caractérisé par les tierces mineure et majeure. Suivant le symbolisme hindou, 7 serait le nombre supra-sensible, le nombre des mondes invisibles, des dieux et des démons ; il est le nombre de la mort mais aussi de l'origine de la vie ⟨ ... ⟩ Quelques systèmes comme le système pythagoricien et le système chinois traditionnel n'emploient pas le nombre 5 comme élément de base dans la structure des intervalles et limitent l'édifice musical aux puissances de 2 et 3 ⟨ ... ⟩ D'autre part, dès que le facteur 5 apparaît, les intervalles semblent devenir sensibles ⟨ ... ⟩ L'échelle des proportions utilise ces intervalles en les ajoutant à ceux plus simples de l'échelle des quintes »[43].

11. *Nous conviendront à comprendre par système mélodique un groupement cohérent d'échelles musicales, existantes ou possibles, y compris certaines de leurs qualités (formules ou contours mélodiques spécifiques, ambitus, cadences, organisations fonctionnelles) autour d'un « mécanisme génératif » propre.* Les quatre systèmes mélodiques correspondant aux principes énoncés par Daniélou (matérialisés par « quatre méthodes principales par lesquelles nous pouvons diviser l'échelle des sons »[44]) seraient : a) le système « acoustique » (basé sur la suite des harmoniques naturelles, avec des intervalles définis par des multiples ; b) le système « pentatonique » (basé sur le cycle des quintes, avec des intervalles définis par des puissances) ; c) le système « modal » (avec des intervalles définis par des rapports proportionnels) et d) le système « tempéré » avec des intervalles définis par des radicaux). « Les différents systèmes musicaux s'opposent les uns aux autres et se complètent car, s'ils découlent tous des mêmes lois physiques du son, ils en exploitent des aspects différents »[45].

12. Quelques éclaircissements minimes : décisif dans la définition d'un système est, en cette vision, la modalité de génération des intervalles (et pas, ainsi qu'on a tendance à le considérer, l'échelle, qui ne représente rien d'autre qu'une construction artificielle auxiliaire, équivalente à

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'alphabet d'une langue); l'appellation de chaque système a une acception purement symbolique («acoustique », «pentatonique», «modal », «tempéré ») ; ce n'est pas le nombre des degrés qui est décisif mais leur qualité (chaque système comprend diverses formations mélodiques pouvant atteindre ou dépasser l'heptatonique). C. Brăiloiu a remarqué ce fait «On peut tenir pour certain que le dénombrement des degrés ne nous achemine, à lui seul, vers aucune notion scientifique. Cette comptabilité primaire peut, au contraire, dévoyer le raisonnement au point de lui faire prendre le contrepied exact de la vérité ⟨ ... ⟩ l'échelle n'est que la condition et le symbole ⟨ ... ⟩ Aussi bien le moment est-il venu de changer de vocabulaire, et de parler, désormais, non d'une "échelle" ou "gamme" mais d'un "système" [46] ».

13. *Le système « acoustique »* comprend la suite des harmoniques naturelles d'un «son fondamental ». « Les fréquences relatives des sons harmoniques ⟨ ... ⟩ sont les multiples de son fondamental. Les harmoniques forment ainsi un accord qui est le premier élément guidant tous les rapports musicaux. Les intervalles harmoniques sont, dans un certain sens, les plus naturels. Certains instruments à vent, les cors et trompettes en particulier, ne peuvent même donner que les harmoniques de leur note de base » [47]. Les seize premières harmoniques (dont huit sont des sons distincts et les autres leurs octaves supérieurs), arrangés à l'intérieur d'une octave, nous donnent la gamme suivante (les chiffres représentent le rapport de fréquence par rapport au son fondamental).

ut	ré	mi	fa$^{1/4}$	sol	la--	sib	si	ut
8/8	9/8	10/8	11/8	12/8	13/8	14/8	15/8	16/8
1		5/4		3/2		7/4		2/1 [48]

« Les harmoniques les plus proches du son fondamental sont les seuls que l'oreille humaine perçoive aisément, en tant qu'intervalles ; les harmoniques supérieurs forment un ensemble de sons confus qui ne sont perçus que comme une couleur qu'ils donnent au son ⟨ ... ⟩ Les intervalles de l'échelle des harmoniques nous apparaissent donc tous comme différents, devenant de plus en plus petits à mesure que la fréquence augmente (que le son est plus élevé) » [49]. Ce système comprend en pratique différentes formations mélodiques (depuis des segments de la suite des harmoniques jusqu'à l'échelle équivalente au mode « lydien-mixolydien », la plus complexe) ; même s'il est moins représenté au point de vue de la quantité, son influence sur les autres systèmes est considérable.

14. *Le système « pentatonique »* comprend des intervalles engendrés par les puissances des nombres premiers 2 et 3, intervalles appartenant au « cycle des quintes » ; l'échelle de base contient cinq sons. « Le principe de la consonance a servi de fondement à bon nombre d'hypothèses sur la genèse du pentatonique. La plus répandue, de beaucoup, le représente comme découlant d'un "cycle des quintes" abrégé ⟨ ... ⟩ Les sons ainsi obtenus seraient ensuite « rassemblés » dans l'octave du son initial » [50]. Précisons que l'appellation universellement acceptée, de « cycle des quintes » est due au fait que l'intervalle de base est la cinquème note de la gamme diatonique européenne ; en réalité, l'intervalle respectif n'a aucun rapport avec le ciffre 5, étant formé du rapport 2/3 entre deux sons. Voici les cinq premières notes de ce cycle (qui peuvent être complétées jusqu'à sept) et leur rapport avec le premier son de la série, rapport exprimable par des puissances des nombres 2 et 3 :

ut	sol	ré	la+	mi+	(si+	fa#)
1/1	3/2	9/8	27/64	81/64	243/128	729/512
	$3^1/2^1$	$3^2/2/3$	$3^3/2^4$	$3^4/2^6$	$3^5/2^7$	$3^6/2^9$

« Pour former une gamme de sept sons, il faut insérer des intervalles d'une autre espèce entre ces cinq sons principaux » [51]. « Les maîtres d'école chinois professent que les deux sons complémentaires ⟨ ... ⟩ qu'ils nomment pyén (latéraux ⟨ ... ⟩ ou transitions) ⟨ ... ⟩ n'entraient pas, à l'origine, dans la composition de l'échelle mère, vieille d'on ne sait combien de millénaires ⟨ ... ⟩ Tout indique, en effet, que les deux pyén n'ont pas été trouvés par progression de consonances » [52].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La particularité de ce mode de génération d'une échelle consiste en ce que les sons se rapportent les uns aux autres, formant une suite homogène. « Si nous changeons la note choisie comme tonique dans la gamme originelle et que nous reconstituons chaque fois l'échelle de cinq notes au moyen de cinq quintes successivement ascendantes, nous trouvons qu'un type nouveau de rapport peut être établi entre ces gammes parallèles. À chaque changement, quelques notes sont écartées, d'autres apparaissent ⟨ ... ⟩ Les anciens chinois pensaient que ce parallélisme pouvait être appliqué à tous les développements cycliques du temps ⟨ ... ⟩ À cause de l'imperfection apparente qui est à l'origine même de l'existence du monde ⟨ ... ⟩ le développement des douze quintes (comme celui des douze mois) au lieu de revenir à son point de départ, laisse une légère différence, le comma ⟨ ... ⟩ Ce comma, que les systèmes musicaux modernes s'efforcent d'oublier, représente la différence d'une abstraction close, limitée, et d'une réalité en perpétuel devenir. Les quintes forment une spirale dont les sons s'enroulent autour d'eux-mêmes sans se rejoindre jamais »[53]. Les cycles de 12, 53, 359, 666 etc., jusqu'à 25.824 sont considérés avoir des significations propres. « Comme étalons des 52 notes principales ⟨ ... ⟩ on construisit, dès la plus haute antiquité, des tubes de métal de dimensions rigoureusement déterminés et donnant des sons de hauteur fixe ; ce sont les *lyu*, instruments de référence indispensables à la perfection musicale. Chaque *lyu* peut être pris comme tonique, à condition que d'autres *lyu* se trouvent accordés exactement aux autres degrés de la gamme pentatonique ⟨ ... ⟩ Les nombres donnés par les Chinois pour correspondre à la longueur relative des tubes (lyu) ⟨ ... ⟩ sont 81, 54, 72, 48, 64. Ces nombres sont considérés ⟨...⟩ comme ayant une grande importance cosmologique, comme d'ailleurs 3 et 2 qui simbolisent respectivement le ciel et la terre »[54]. Quant à la « genèse » proprement dite de l'échelle pentatonique, C. Brăiloiu considérait que « il sera prudent de s'en tenir à cette hypothèse élementaire »[55] : « I. Ut (koung) 1/1 = 81/81 ; II. sol (tchi) 3/2= 81/54 ; III. ré (shang) 9/8 = 81/72 ; IV. la (yu) 27/16 = 81/48 ; V. mi (kyo) 81/64=81/64 »[56]. Mais il y a aussi d'autres hypothèses. « Par l'intercalation d'un son à l'intérieur de chacune des deux quartes parfaites de l'accord de la lyre préorphique se forme une pentatonique (anhémitonique, lorsque le son ajouté est à distance d'un ton par rapport à la note supérieure de l'intervalle de quarte »)[57].

« La gamme chinoise, étant invariable, constitue à proprement parler, un mode unique. L'expression et la signification de la musique dépendent donc de la modulation ou changement de tonique »[58].

Voici quelques appellations de la principale échelle de ce système, appellations dont la variété témoigne de l'intérêt particulier suscité parmi les chercheurs, mais aussi de la confusion qui a régné autour d'elle. « Échelle de cinq notes », «gamme de cinq tons » « échelle naturelle incomplète », « gamme diatonique sans demitons » (J. Tiersot) « chinoise » (H. Helmholz, L. Bourgués, A. Dénéréaz, G. Knops etc.) ou « mongole » (G. Stumpf) ou « gaelique » (H. Helmholz) « pentaphone » (Fr. A. Gevaert, M. Emmanuel, M. Duhamel, etc.) « pentaphonique », puis enfin, « pentatonique » (H. Riemann, 1931) « pentaphonie » (L. Bourgués, A. Dénéréaz) « proto-diatonique » (Fr. A. Gevaert) etc.[59]. Outre les auteurs cités auparavant, Z. Kodaly, G. W. Meyer, W. Dankert, F. Kornfeld, B. Szabolcsi (lequel donne aussi une carte avec la diffusion de la pentatonique) étudient eux aussi ce système, offrant différentes possibilités d'ordonner toutes les échelles qui peuvent être construites en respectant les principes de base. G. Breazul[60] arrive à vingt gammes pentatoniques, qui peuvent être groupées en dix espèces et deux catégories (en leur incluant aussi des échelles qui ne « respectent » pas intégralement le cycle des quintes). « La disposition serrée sol-la-si, que Riemann baptise du nom grec *pycnon* (plus précisement, Grossterz-Pyknon) ⟨ ... ⟩ ne se présente qu'une fois ⟨ ... ⟩ le pycnon désigne le système auquel il appartient »[61]. Autour de cette idée, C. Brăiloiu propose un mode de classification simple et efficace[62] par la transposition des multiples types de pentatonique et c'est lui encore qui définit les propriétés de cette catégorie mélodique à travers cinq « lois » qui peuvent être considérées comme déterminantes : 1. « Caractère et comportement des pyen ⟨ ... ⟩ 2. L'incertitude de la tonique ⟨...⟩ l'absence de fonction tonale des cinq dégrés a pour conséquence et pour preuve la substitution fréquente de l'un à l'autre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

〈 ... 〉 finales interchangeables 〈 ... 〉 3. La grande étendue 〈 ... 〉 4. Des tours mélodiques proprement dits 5. Les grands sauts 〈 ... 〉 le profil crénelé ou « gezackte Linie » chez Riemann[63] ».

Nous incluons en ce système aussi les sous-systèmes pré-pentatoniques (bitonique, tritonique, tétratonique), leur parenté au point de vue génétique avec le système pentatonique étant souvent relevée (Lajos Bárdos les intitule « infrapentatonique »[61]. C. Brăiloiu les considère comme des « systèmes, c'est-à-dire 〈 ... 〉 organismes sonores offrant les mêmes caractères que le pentatonique : étroite parenté de degrés, selon les lois de la consonance, modes divers correspondant à chacun de ces degrés, tours mélodiques typiques, en un mot : possibilité d'une pratique musicale ayant pour condition suffisante une échelle de 4,3 ou 2 tons »[65]. En même temps « l'absence de la tierce mineure 〈dans le tritonique, *n.a.*〉 le dissocierait manifestement du pentatonique ; en mettant obstacle à toute homonymie entre pentatonismes et tritonismes, elle éléverait une cloison entre les deux systèmes congénères et tracerait, à l'intérieur du périmètre pré-pentatonique, une ligne de démarcation »[66]. Ces formations mélodiques étaient déjà connues au temps de la Grèce antique. « Dans leurs théories, les anciens Grecs n'avaient en vue que les échelles complètes, heptatoniques. Les échelles qui comprennent jusqu'à quatre sons différents, nommées par eux "oligocordies" et "sténochories", ainsi que celles de cinq sons différents, connues sous le nom "d'échelles pentatoniques" sont mentionnées sans que l'on en élabore une théorie »[67]. Un autre aspect intéressant est remarqué par W. Wiora « Wenn man so die vorkommenden Tonhöhen nicht nur zählt, sondern wagt und damit das Beiwerk abrechne, dann erweisen sich viele Melodien, in dennen äusserlich 5 oder mehr Stufen vorkommen, als im Grunde nur 2-bis 4 stufig »[68]. Les auteurs cités se sont occupés presque en exclusivité du pentatonique anhémitonique, qui est d'ailleurs le plus répandu ; le pentatonique hémitonique est signalé dans la musique folklorique japonaise (et pas dans celle de cour !), auprès de celui anhémitonique[69]. G. Breazul étend le « dualisme » anhémitonique/hémitonique aussi aux sous-systèmes pré-pentatoniques. Dans sa terminologie propre, il affirme « Ainsi donc, d'après le nombre des sons composants, il y a trois catégories d'échelles oligocrodes : bicordes, tricordes et tétracordes. Elles peuvent être hémitoniques ou anhémitoniques, avec ou sans demi-ton »[70].

15. *Le système « modal »* est peut-être le plus divers, universellement répandu à l'instar de celui « pentatonique » (« La musique modale 〈...〉 inclut la plus grande partie de la musique populaire de l'Europe »[71]) et contradictoire comme tradition théorique. Les conceptions antiques sur les « harmonies » ou modes grecs, avec les genres diatonique, chromatique et enharmonique, dans la vision de l'école de Pythagore, Platon, Aristote, puis d'Aristoxène (au IVe siècle av.n.è.), et, dans les premiers siècles de notre ère, de Ptolémée (dans *Armonikon* — IIe siècle), Aristide Quintilianus (dans *De Musica* — IIe — IIIe siècles), Boèce, ou celles sur les « echoi » byzantines et les « tons » grégoriens — systématisées pour la première fois dans *l'Octoèchos* de Sévère d'Antioche, respectivement dans *l'Antiphonaire* du pape Grégoire (au VIe siècle) et reprises plus tard dans *Alia Musica*, ou bien par Hucbald, etc. — nous conduisent, par l'intermédiaire du Proche Orient (lequel joua un rôle important dans la constitution de la musique cultuelle chrétienne[72]), vers l'univers des modes hindous en tant que source possible (du moins au niveau théorique), en justifiant leur groupement en un système unique.

Il est vrai que « jusqu'à ce jour on n'est pas arrivé à un point de vue commun ni en ce qui concerne la détermination des différents modes ni pour ce qui est de leur classification »[73], et même « après quarante ans d'études, Th. Reinach "ose avouer" qu'il "ne sait au juste ce que c'est qu'un mode grec, à l'exception de la Doristi »[74], tandis que Daniélou n'hésite pas à intituler le chapitre correspondant de son *Traité de musicologie comparée* « La confusion des systèmes »[75]. Un mode, dans le sens propre de la notion, n'est pas, comme l'affirme M. Emmanuel, « dans la langue des Athéniens 〈 ... 〉 une harmonie est une échelle mélodique déterminée par la place qu'occupent les intervalles caractéristique »[76], mais une structure, définie par des lois propres : « trois éléments au moins sont nécessaires pour définir un mode 〈 ... 〉 la gamme, la tonique constamment présente et les notes dominantes »[77]. Ou bien « l'idée de mode

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

est beaucoup plus large, plus étendue que le simple enchaînement de tons et demi-tons, représentant plutôt les éléments structuraux, les motifs mélodiques caractéristiques »[78]. De même, « dans la musique grégorienne nous ne rencontrerons pas des « gammes » dans le sens ou nous entendons ce terme, mais des groupements de formules mélodiques qui, réunis par les affinités d'un degré ou d'un autre, constituent le caractère d'un mode ou d'un autre. Néanmoins, on peut former, d'une façon arbitraire et pour correspondre à notre mentalité actuelle, des gammes dans chacun de ces différents modes »[79]. Les sources de ces notions sont décelables dans les théories de la musique hindoue. « Dans la musique indienne un mode ou râga est déterminé par quatre facteurs : 1. une tonique 〈 ... 〉, 2. une gamme composée au maximum de neuf, au minimum de cinq notes 〈 ... 〉, les gammes présentent souvent des différences en montant *(âroha)* et en descendant *(avaroha)*, 3. certaines figures mélodiques 〈 ... 〉 4. une note prédominante 〈 ... 〉 Les autres notes du mode sont appelées *anuvâdi* (assonantes), les notes qui n'appartiennent pas au mode sont appelées *vivândi* (dissonantes) ». « Le mot *râga* a un sens plus large que le terme de mode. Il désigne un ensemble de sons utilisés pour représente un état émotionnel défini. On peut comparer un *râga* à un basse chiffré où toute liberté est laissée aux variations mais où les grandes lignes de l'expression sont définies par avance »[80]. En effet, en étendant l'aire de l'objet soumis à l'attention, « le principe de construction de la mélodie par des matrices de variation est le caractère commun, véritable et fondamental, des cultures musicales monodiques (antiques, médiévales et postmédiévales, ainsi que de l'Orient contemporain »[81]). «As in Near Eastern *maquamat*, Indian *râga* , Catholic chants, or negro blues, there are melodic units, ranges, and, in the case of *cho* 〈le système de la musique de cour japonaise, *n.a.)* even accompaniament figures that may play equally important roles in the aural definition of the sonic whole »[82]. «*Râga* et *makam* sont des notions actuelles tout en représentant une tradition ancienne ; elles impliquent une échelle musicale, certains moules mélodiques et un certain état émotionnel»[83].

A. Daniélou accentue tout particulièrement que « la présence constante de la tonique est le trait caractéristique de tout système modal. La pédale de tonique toujours présente était appelée *mesa* pour les Grecs, *ison* dans la musique byzantine, *shadja* (père de six autres) pour les Indiens modernes 〈 ... 〉 La tonique est appelée *Chhandovati-Shruti* (ce qui sert de mesure) dans les textes sanscrits médiévaux. C'est à proprement parler le mètre qui sert à déterminer tous les intervalles. Sans sa présence, aucun intervalle, aucune note, aucune mélodie n'a de sens. Aussi, la modulation est-elle inconnue dans la musique modale car elle priverait les divers éléments constitutifs du mode de leur lien qui est la tonique et le mode se désintégrerait aussitôt », et aussi sur un autre plan « les voix des orientaux ont tendance à être plus nasales que celles des occidentaux. Ceci permet une plus grande précision dans les intervalles qui est essentielle dans la musique modale »[84].

Le principe de la génération des sons de ce système est celui des rapports proportionnels. « Les divisions les plus communes de la gamme sont basées sur les proportions, puisque c'est le système qui permet d'établir le plus grand nombre de consonances parfaites. Les intervalles consonants sont ceux formés par des sons ayant des harmoniques communs »[85]. Les rapports simples sont utilisés dans la construction du cadre, du « squelette » du mode, les autres intervalles (plus « sensibles », parfois variables, oscillants) étant déterminés par d'autres types de rapports, plus complexes.

« La musique classique indienne, telle qu'elle existe aujourd'hui, demeure 〈 ... 〉 suffisamment intacte pour nous donner 〈 ... 〉 une image complète d'un système musical basé sur la théorie modale qui nous permettra de mieux comprendre les systèmes similaires tels que la musique iranienne et la musique grecque ancienne 〈 ... 〉 Pour pouvoir comprendre la musique hindoue, il faut d'abord réaliser qu'une différence fondamentale sépare la musique modale de la musique harmonique 〈 ... 〉 La gamme indienne est composée de sept sons principaux, les *svara*-s — que la cosmologie compare aux sept planètes — et de deux notes secondaires 〈 ... 〉 L'octave se trouve 〈 ... 〉 divisée en deux tétracords 〈 ... 〉 La tonique est la seule note qui ne puisse être ni modifiée ni omise » « À l'origine, les trois *grâma-s* 〈gamme fondamentale,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

n.a.〉 semblent avoir été les accords différents de la harpe, le plus important instrument de la musique ancienne. Deux de ces accords sont probablement équivalents des « genres » de la musique grecque, chromatique et diatonique ». « Il y a deux *grâma*-s, celle de *Sa* et celle de *Ma*, qui comportent vingt-deux intervalles (*shruti*-s). Dans le *Sa grâma* ils apparaissent respectivement dans l'ordre : 3, 2, 4, 4, 3, 2, 4 〈 ... 〉 D'après leur expression, les vingt-deux *shruti*-s sont divisées en cinq familles, ou *jâti*-s 〈 ... 〉 Les *jâti*-s ne sont pas des gammes, mais une classification des sons ayant une expression analoque. Il n'est pas possible de former des gammes dont tous les sons appartiennent au même *jâti* 〈 ... 〉 Les *shruti*-s sont considérées comme des unités distinctes, chacune formant un rapport indépendant avec la tonique et représentant une idée, un mot du vocabulaire musical ». « Le fait que les Arabes divisent l'octave en dix-sept intervalles n'implique pas que ces intervalles soient plus grand que les *shruti*-s. Ces divisions se réfèrent nécessairement à des notes identiques, conformes aux besoins de l'expression musicale 〈...〉 Si l'on prend successivement comme tonique pratique les sept notes principales de cette échelle (les deux notes accessoires ne peuvent être prises comme tonique d'un mode), on obtient sept échelles plagales ou *mûrchhanâ*-s, qui, par l'élimination de certaines notes, serviront à l'établissement des modes expressifs ou *râga*-s de 9, 8, 7, 6 et 5 notes 〈 ... 〉 Les Arabes 〈 ... 〉 (superposent) plusieurs sortes d'échelles plagales 〈 ... 〉 les *râga*-s peuvent être dits diatoniques si les sept sons principaux sont seuls utilisés, tandis que l'introduction des sons accessoires permet la construction de gammes chromatiques 〈 ... 〉; pour que l'on puisse transposer toutes les *mûrchhanâ*-s dans le même ton, chaque note doit occuper au moins deux positions distinctes, séparées par un intervalle d'un comma. L'échelle chromatique devient alors l'enharmonique » [86].

À travers toutes ces observations, auxquelles nous ajoutons que « ... la double octave formait « l'ambitus » nécessaire, dans la musique ancienne des Hindous et des Grecs comme aujourd'hui dans celle des Arabes et de Turcs, à la définition du mode » [87], nous remarquons que les principaux éléments de la théorie grecque ont été esquissés. Au demeurant, le même Daniélou précise, entre autres, que « le diatonique des physiciens 〈grecs, *n.a.*〉 〈 ... 〉 correspond à la gamme *Bhairavî* des Hindous » [88].

Dans la théorie musicale grecque ancienne les modes ont des noms topiques, étant distribués en trois grands groupes (le groupe dorien, qui comprend les modes hyperdoriens ou mixolydien et hypodorien ou éolien, autour du mode dorien; le groupe phrygien, qui comprend les modes hyperphrygien ou locrien et hypophygien ou jastrien, autour du mode phrygien et le groupe lydien, qui comprend les modes hyperlydien et hypolydien, autour du mode lydien). Ils « apparaissent liés à trois notions différentes : « *harmonies* », *aspects* et *tons*. Le plus ancien d'entre eux est « l'harmonie »; celle-ci n'appartient cependant pas seulement à la théorie musicale, mais représente, dans la vaste théorie de l'époque, un pont de liaison entre l'esprit humain, la musique et le cosmos, en vertu de certaines correspondances entre les rapports numériques 〈 ... 〉 En musique, « harmoniser » signifiait unifier des intervalles différents, établir entre eux des consonances; dans la conception pythagoricienne, l'harmonie définissait l'octave comme réunion de deux tétracordes; dans celle platonicienne, l'harmonie se référait à des échelles irrégulières, avec un certain éthos » [89]. « Certaines modes tel que le mixolydien, écrit Aristote, inclinent l'esprit vers la mélancolie, vers de sentiments concentrés 〈 ... 〉, le mode dorien peut produire 〈 ... 〉 le calme et la paix 〈 ... 〉 le mode phrygien stimule l'enthousiasme » [90].

La construction proprement dite du mode consiste à « remplir », selon différentes normes, le cadre fixe offert par les limites du tétracorde. « Pour les Grecs, comme aujourd'hui pour les Arabes, c'est la place relative des notes mobiles dans le cadre fixe des tétracordes qui permet définir le genre et le mode. « Genus est certa quaedam tetrachordi divisio », dit Aristide Quintiliane dans son *De Musica*. Pour que la définition du mode soit complète, quatre tétracordes (deux octaves) sont nécessaires. Ces tétracordes sont généralement semblables bien qu'ils aient chacun une fonction distincte 〈 ... 〉 Le cadre des tétracordes, formé de tonique, de la quarte, de la quinte et de l'octave, est fixe et invariable. Aristote le nomme

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

"le corps de l'harmonie" [91] ». Nous rappelons que les intervalles de ce dernier, étant les premières consonances, sont formés à l'aide des premiers nombres premiers 1, 2, 3, (fa_2 1/3 ; ut_3 1/2 ; ut_4 1/1 ; ut_5 2/1 ; sol_6 3/1, ce qui représente, à l'intérieur d'une octave, ut 1/1 ; fa 4/3 ou $2^2/3$; sol 3/2 et ut 2/1).

« Les cinq premiers intervalles nous conduisent donc à un nouvel intervalle, le ton majeur, 9/8, produit de deux quintes successives ($3^2/2^3 = 9/4$), rapportées dans la même octave» [92]. « Citons aussi la «Proportion Universelle » des pythagoriciens, 6—8—9—12, dans laquelle ils combinaient une progression arithmétique (6, 9, 12), une progression géométrique $\left(\frac{12}{8} = \frac{9}{6}\right)$ et un proportion harmonique $\left(6, 8\ 12 \text{ car } \frac{12-8}{8-6} = \frac{12}{6}\right)$. Cette proportion universelle fournissait les quatre sons fixes de l'octochorde hellénique, $\frac{mi_1}{6}\ \frac{la_1}{8}\ \frac{si_1}{9}\ \frac{mi_2}{12}$. On a en effet la quarte $mi - la = \frac{8}{6} = \frac{4}{3}$, la quinte $mi - si = \frac{9}{6} = \frac{3}{2}$ le ton $la - si = \frac{9}{8}$, l'octave $mi_1 - mi_2 = \frac{12}{6} = \frac{2}{1}$ » [93].

«Les différentes gammes sont formées en insérant dans chaque tétracorde deux sons mobiles, qui permettent d'établir suivant leur position, les genres enharmonique, chromatique et diatonique ⟨...⟩ Les sons fixes, formant le corps de l'harmonie, étaient universallement acceptés, mais les sons qui pourraient être insérés ⟨ ... ⟩ n'étaient pas nécessairement dérivés de la consonance des quintes». «Deux principales méthodes sont utilisées pour déterminer la position des notes variables dans les tétracordes, la méthode pythagoricienne et la méthode harmonique ⟨ ... ⟩ La première méthode, choisie, dit-on, par Pythagore, consiste à introduire deux tons majeurs dans le tétracorde. Le complément de deux tons majeurs à la quarte (étendue du tétracord) est un limma (256/243). Nous pouvons obtenir trois gammes pythagoriciennes en divisant le tétracorde en ton-ton-limma, ton-limma-ton ou limma-ton-ton ⟨...⟩ Nous voyons que les rapports de tous les intervalles des gammes pythagoriciennes sont exclussivement formés de multiple de nombres premiers 2 et 3. Ils appartiennent donc à l'échelle des quintes ⟨ ... ⟩ pour l'autre division du tétracorde on utilise des intervalles dans lesquels apparaît le nombre premier 5 ⟨ ... ⟩ C'est la tierce majeure harmonique Mi (5/1). Puis vient 5/3 qui est la sixte majeure harmonique La ⟨ ... ⟩ Parmi les gammes fondamentales utilisant les intervalles harmoniques, la plus employée est la gamme connue sous le nom de gamme diatonique naturelle, considérée comme la gamme fondamentale de la musique européenne (Ut 1/1 ; Ré 9/8 ; Mi 5/4 ; Fa 4/3 ; Sol 3/2 ; La 5/3, Si 15/8 ; Ut 2/1) ».

« Dans le genre diatonique, l'ensemble de ces tétracordes forme le grand système parfait de Pythagoriciens dans le cadre duquel se développent les deux groupes d'harmonies : doriennes ou "nationales" et phrygiennes ou "barbares" ou le "groupe exotique phrygio-lydien" ».

« Les occidentaux considèrent généralement le genre chromatique comme caractérisé par une succession de deux demitons et l'enharmonique par une succession de deux quarts de ton, mais les Arabes affirment que, bien que le cas se produise, ce n'est pas une nécessité »

« L'enharmonique n'est pas un mode mais un genre ⟨ ... ⟩ On emploie généralement l'un de ces "quarts-de ton" dans la gamme ascendante et l'autre dans la gamme descendante comme c'est le cas du *râga Gunakali* ⟨ ... ⟩ il ne peut y avoir d'oppositions ou d'antériorité entre la division enharmonique *(shruti)* et la division diatonique *(grâma)* de l'octave, c'est-à-dire entre l'aspect des notes en tant qu'intervalles ou en tant que degrés dans une série. Il s'agit de deux aspects différents d'une même chose » [94].

« Ceux-ci sont les modes acceptés par les philosophes. Mais en dehors d'eux, il y en avait d'autres, qui circulaient parmi le peuple » [95]. Avec cela vient d'être énoncé l'un des problèmes essentiels soulevés par ces systématisations, celui notamment de leur rapport avec la pratique musicale, avec la réalité proprement dite.

« La classification des modes et les divisions employées par les physiciens grecs semblent bien être et rester des abstractions ⟨ ... ⟩ Lorsque l'on veut passer de la théorie abstraite du grand système à la pratique musicale, on s'aperçoit du

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

désacord »[96]. « Boèce, le dernier des apologistes de la théorie grecque, reproduit le diagramme des tons de hauteur, en raison de quoi on considérera qu'"il a lu à l'inverse les noms des modes grecs". Récemment A. Auda et M. Potiron ont découvert la trace de l'erreur dans *Alia Musica*, le premier traité théorique sur la musique médiévale occidentale (IXe ou plutôt Xe siècle). La pratique musicale chez les anciens Grecs, à laquelle il se référait, était d'autant plus étrangère à la pratique musicale de l'ère nouvelle en train de se constituer. Cette musique servait pour le culte religieux ou chrétien et sera à la base de la musique byzantine et grégorienne »[97]. Nonobstant, la musique « vivante » (populaire ou de culte) a « survécu » à ces systématisations rigides, insuffisantes au point de vue de la quantité et de la qualité pour pouvoir la contenir dans toute sa diversité, sous l'aspect des modes. « Si nous laissons de coté les traditions populaires, les seules formes de la musique ⟨modale, *n.a.*⟩ médiévale qui soient restées vivantes en Occident sont le plain-chant espagnol ou eugénien, et le plain-chant romain ou grégorien ⟨ ... ⟩ Les huit modes du plain-chant sont une transfiguration des modes byzantins, similaires eux-mêmes aux huit modes dans lesquels le Patriarche Sévère d'Antioche avait, au quatrième siècle, composé ses tropaires. Tout d'abord codifiés dans le fameux Antiphonaire que le Pape Grégoire composa après son retour de Byzance, ces modes ont maintenant perdu l'élément essentiel de leur différenciation, à savoir la pédale de tonique ⟨ ... ⟩ Leur classification semble aujourd'hui arbitraire et incomplète ⟨ ... ⟩ Les quatre modes partant des notes du tétracorde grave sont appelés "authente" et les autres modes partant des notes du tétracorde aïgu sont appelés "plagaux" ⟨ ... ⟩ Cette systématisation, basée sur la permutation de la tonique, peut servir de moyen de classification approximative, mais ne peut, en aucun cas, être prise comme la base de la structure modale »[98].

Les désignations topiques (dorien, phrygien, lydien, mixolydien, hypodorien, hypophrygien, hypolydien et hypomixolydien) — présentes aussi dans les ouvrages des philosophes et théoriciens Ptolémée (dans l'*Armonikon* — IIe siècle), Cléonides (IIe siècle), Aristide Quintilianus (IIe ou IIIe siècle), Bacchius (IIIe ou IVe siècle), Gaudentius (IIe ou IIIe siècle), etc. — réapparaissent en Occident au IXe siècle et chez les Byzantins au XIIe siècle (seulement dans les traités théoriques, car dans les manuscrits les numéros d'ordre des « échoi » — protos, deuteros, tritos, tetrardos — se maintennent[99].)

D'autres essais relativement récents de classification des modes (M. Emmanuel, M. Duhamel, J. Parisot, etc.) ne font que confirmer la difficulté de trouver une solution unique[100].

16. *Le système « tempéré »* («le tempérement », c'est-à-dire, la division de l'octave en parties égales) utilise un seul nombre entier — 2 — pour la construction de l'échelle unique. « Aussi l'octave est-elle le seul intervalle commun avec ceux des autres systèmes »[101]. « Ce n'est pas l'enchaînement des quintes ou des harmoniques, ni la proportion harmoniques qui sert ici de point de départ, mais la proportion géométrique. C'est-à-dire qu'entre $do_1 = 1$ et $do_2 = 2$ (comme fréquences), les onze notes intermédiaires formeront une progression géométrique ayant comme raison $\sqrt[12]{2} = 2^{\frac{1}{12}} = 1{,}059$»[102]. Cette division permet la division de l'octave en deux parties égales (ut — fa # — ut), trois parties (ut — mi — la b — do), quatre parties (ut — mi b — fa # — la — ut), six parties (ut — ré — mi — fa # — sol # — si b — ut) et, enfin, douze parties (la suite des 12 demitons, la «gamme chromatique »). « Puisque les multiples de 2 ne produisent rien d'autre que des octaves, il faut employer pour la division de l'octave des abstractions incomensurables appelées « racines ». $\sqrt[12]{2}$ est l'intervalle qui «ajouté douze fois à lui-même, produit une octave ⟨...⟩ $\sqrt[12]{2} = 301 : 12 = 25{,}08$ savarts ou 100 cents ». Voici la gamme chromatique tempérée — ut 1/1 ; ré b $\sqrt[12]{2}$; ré $\sqrt[6]{2}$ ou $(\sqrt[12]{2})^2$; ré # $\sqrt[4]{2}$ ou $(\sqrt[12]{2})^3$; mi $\sqrt[3]{2}$ ou $(\sqrt[12]{2})^4$; fa $(\sqrt[12]{2})^5$; fa # $\sqrt[2]{2}$ ou $(\sqrt[12]{2})^6$; sol $(\sqrt[12]{2})^7$; la b $(\sqrt[3]{2})^4$ ou $(\sqrt[12]{2})^8$; la $(\sqrt[4]{2})^3$ ou $(\sqrt[12]{2})^9$; si b $(\sqrt[6]{2})^5$ ou $(\sqrt[12]{2})^{10}$; si $(\sqrt[12]{2})^{11}$; ut 2/1. « Il est d'ailleurs absolument impossible en pratique de réaliser un intervalle exactement tempéré, le mot n'indique en réalité qu'un intervalle approximatif, tolérablement faux ⟨...⟩ La gamme tempérée demeure une abstraction car aucun instru-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment tempéré ne peut être accordé avec justesse ». Si A. Daniélou arrive, à l'instar de Helmholz et d'autres, à une conclusion évidemment critique («... le tempérement viole l'affinité de notre oreille pour les intervalles harmoniques »[103]) tenant pour artificiel le tempérement des intervalles de la gamme diatonique, il y eut aussi des auteurs qui n'ont pas considéré ce système de division comme arbitraire. « Un philosophe et esthéticien suisse, M. Dénéréaz a montré que toutes les notes d'une gamme à tempérament égal pouvaient s'obtenir ⟨ ... ⟩ par l'emploi de la section dorée, etc. »[104]. « Une évolution lente, pénible, a précédé sa cristallisation ⟨du système tempéré, n.a⟩. Tout d'abord le fait d'assurer la suprématie du mode diatonique qui est probablement le résultat d'un long tâtonnement historique, le résultat d'une optimisation graduée »[105]. « L'idée de diviser l'octave en douze parties est dérivée d'une gamme non tempérée qui était celle de la musique occidentale à une certaine époque ⟨ ... ⟩ Après de nombreuses vicissitudes dues aux efforts faits par les théoriciens pour appliquer les principes d'une théorie grecque incomplète à une pratique musicale étrangère, la gamme qui devrait servir de base à la musique occidentale moderne fut définitivement établie par l'Italien Zarlino (1540 — 1594 »)[106]. « La gamme diatonique primitive ou gamme de Pythagore est, en effet, fondée sur l'intervalle de quinte qui sépare les sons émis par deux cordes homogènes dont les longueurs sont en rapport 2/3 ⟨ ... ⟩ La gamme diatonique majeure, elle, ou gamme d'Aristoxène-Zarlin (ou encore gamme des physiciens) peut se dériver exactement d'une suite d'harmoniques »[107]. « Dans l'élaboration même de la gamme, on mélange donc une structure ascendante cyclique et une structure descendante modale. On obtient ainsi la gamme dite du Zarlin ⟨ ... ⟩ Avant lui, Guy d'Arezzo (990—1040) "ramena tout au diatonique"». Après quoi « ce fut seulement en 1517 que Glaréanus, dans son *Dodekachordon*, publié à Bâle, introduisit pour la première fois le mode majeur qu'il appelle mode Ionien, comme gamme fondamentale ». Mais voici la gamme de Zarlino :

«Ut	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	Ut	
1/1	9/8	5/4	4/4	3/2	5/3	15/8	2/1	(intervalles avec Ut)
	9/8	10/9	16/15	9/8	10/9	9/8	16/15	(intervalles relatifs)

Les intervalles obtenus sont de trois natures différentes : ton majeur 9/8, ton mineur 10/9 et demi-ton majeur 16/15 ⟨ ... ⟩ Cette position ambigüe et jamais clairement élucidée rend presque inévitable le tempérement qui semble supprimer le problème en coupant la difficulté en deux »[108]. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que, lors de la fixation de ce système, d'autres facteurs aussi ont pu jouer un rôle important (par exemple, le chant en groupe, homophonique ou polyphonique, vocal ou instrumental ; la construction en série d'instruments comme seraient ceux à claviers, etc.). Dans la forme actuelle, le système tempéré a été proposé par A. Werkmeister en 1691 et réalisé par Niedhart en 1706, après une longue période « expérimentale ».

La gamme tempérée n'est pas une exclusivité européenne. « La division de l'octave en sept intervalles égaux avec tiers de ton ⟨ ... ⟩ constitue l'ancienne "gamme céleste" des Hindous qui reste la gamme de base de Thaïlande, du Laos, du Cambodge, aujourd'hui encore ⟨ ... ⟩ Plusieurs autres divisions tempérées sont en usage dans d'autres systèmes, la musique javanaise, siamoise et cambodgienne en particulièr ⟨ ... ⟩ Les divisions tempérées peuvent être poursuivies indéfinimment. Certaines se rencontrent dans la musique africaine, en Asie, en Indonesie. Leurs intervalles sont par définition non-consonants »[109]. Le système a été théoriquement connu aussi dans la Grèce antique, en Inde et en Chine, et repoussé en tant que « inadéquat » « The fact that lü system created acoustically perfect (untempered) but musically inconvenient pitches caused other Chinese scholars to strugle with the problem of tempered tuning. Some attemps seem to date from as early as the sixth century A. D. All these noble experiments seem to have little effect on the actual condition of Chinese music. It remained untempered and pentatonic event though diatonic seventone scale was described in the fifth-century History of later Han and T'ang period (618—907) sources, and tempered tuning was introduced in the Ch'ing period (1644—1911) »[110].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

17. Aux systèmes proposés correspond une organisation fonctionnelle propre. « Le caractère fonctionnel présuppose, en sa plus large acception, un certain ordre logique, une hiérarchisation des sons; ainsi il est applicable, comme mode de penser, aux structures musicales les plus différentes, quel qui soit leur degré de complexité »[111]. « En dernière instance, le concept modal signifie ordre, rapports harmonieux des sons entre eux ⟨...⟩ Cet ordre exprime le rapport entre les intervalles composants, représentant en même temps une classification à la fois quantitative et qualitative du matériel sonore. Le son ne porte en soi aucune signification, mais représente une fonction découlant de sa position dans le cadre d'une échelle proportionnée. Le caractère fonctionnel, dans le sens élargi de la notion, signifie un système de rapports et de conditionnements réciproques des sons, d'où la mise en évidence et la particularisation de chacun d'eux dans le cadre du discours musical »[112]. C'est aussi l'opinion de G. Breazul. « Mais ces rapports⟨entre le sons des échelles, *n.a.*⟩ ne sont pas seulement de nature matérielle, acoustique ⟨...⟩ mais aussi fonctionnelle, chaque son ayant un rôle constitutif déterminé dans la structure du mélos (fonction mélodique) »[113].

Il y a, évidemment, certaines incompatibilités au niveau fonctionnel des différents systèmes mélodiques (par exemple entre la fonction de type ternaire — tonique/dominante/sous-dominante — et de celui binaire, appliqué sur des degrés différents, ou de celui de type « diffus », « flexible », « pendulaire », « polyvalent », etc.), ce qui implique l'introduction de notions nouvelles ou bien la délimitation attentive d'une terminologie adéquate, afin d'éviter les confusions.

Voici une série d'observations qui suggèrent les difficultés réelles de la tentative de trouver et de formuler « les lois fonctionnelles » propres à chaque système mélodique, mais se référant tout spécialement au « pentatonique ». « ... Bon nombre d'érudits se sont rendu compte que la "détermination de la tonique est ici", comme l'écrit Helmholz, "beaucoup plus incertaine que dans la gamme à sept tons" ⟨...⟩ Stumpf est, lui aussi, une fois frappé, tout au moins, par cette difficulté, mais ne renonce pas, cependant, à rechercher le "ton principal". Sharp reconnaît, à son tour, que la position de la tonique (qu'il juge, néanmoins, "decisive") est parfois affaire de jugement subjectif ⟨...⟩ Enfin, Abraham et von Hornbostel, tout en maintenant que, pour comparer les lois de formation des échelles, il est indispensable de choisir une "fondamentale" (Grundton), sont bien contraints de convenir que cette fondamentale ne coïncide nécessairement ni avec la tonique (le centre de gravité mélodique), ni avec le son initial ou final »[114]. « D'après Riemann ⟨...⟩ "le fait que le ton central équivaut à la tonique, tout en se heurtant à des obstacles lorsqu'il s'agit d'étudier les documents, s'avère en fin de compte à n'être pas complètement erroné". Seeger ⟨...⟩ met en évidence la pluralité des axes ou l'équivoque tonal, la variabilité des finales, leur statut controversable et le manque de la fonction de conclusion, d'où le "caractère circulaire" de la mélodie. Herzog ⟨...⟩ relie la fluctuation des sons et des intervalles à l'absence de systèmes sonores rigoureusement définis et à la faible influence des instruments musicaux à sons fixes »[115]. Le système mélodique auquel se réfèrent, la plupart (mais pas toutes) de ces observations est celui « pentatonique », sur lequel nous allons insister un peu. « La nature tonale du pentatonique se révèle, en premier lieu, dans l'indifférence fonctionnelle, aussi bien harmonique que mélodique, de ses principes. Non seulement aucune "attraction" ne s'y fait sentir, mais ses 1, 2, 3, 5, 6, peuvent chacun faire office de cadence intérieure ou finale, si bien que l'on se fourvoierait gravement en vouloir, à tout prix, lui assigner une "tonique", voire une fondamentale »[116]. « Bartók ⟨...⟩ constate : finales équivoques, susceptibles de plusieurs interprétations ⟨...⟩ la fonction souvent cachée des principaux degrés, qui ne peuvent être discernés et qui en plus sont fluctuants; l'intensité de la variation "même dans les cas individuels", mettant sous le signe de l'incertitude son tableau des échelles ». Mais voici aussi esquissée une "différenciation fonctionnelle" des degrés dans le "pentatonique" : « dans l'opinion de Riemann un pyén ne saurait jamais s'affirmer en tant que finale sans entraîner un changement de système»[117]. Ce changement de système, appelé par Riemann « Systemwechsel » ou « passage d'un système à l'autre » est minutieusement étudié par C. Brăiloiu, lequel préfère le terme de « métabole » (« plus géné-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ral et moins lié à des notions modernes »[118]). Dans les sous-systèmes pré-pentatoniques « l'indifférence fonctionnelle se maintient » de même que « la mobilité des finales »[119]. Du reste, « le mouvement des finales est mieux caractérisé par le relèvement des plates-formes terminales, c'est-à-dire des sons en relations et non des sons singuliers ⟨ ... ⟩ ce qui formerait des "agregats de cadences"[120] ». Cette idée, en une forme plus générale, est énoncée toujours par C. Brăiloiu. « Sa moindre richesse par rapport à l'heptatonique, tout comme l'ordonnance de ces termes, astreint ,en outre, le pentatonique à l'usage systématique d'un jeu de locutions mélodiques constants, et, de l'avis de Kodaly, à ce point typiques que les sons étrangers, même survenant à des emplacements rythmiques accentués, ne parviennent pas à altérer la structure du système, aussi longtemps que les « pentatonismes » (Riemann) y demeurent apparents »[121].

En ce qui concerne le système modal, nous avons montré que la présence d'un « son central », d'une « dominante », de formules mélodiques typiques, d'un système de cadences est considérée indispensable dans les théories antiques ou médiévales. « ... Échoi signifie dans la musique byzantine pas tant échelle ou mode ⟨ ... ⟩ que, plutôt, un modèle pour chanter à la définition duquel concourent pluseurs éléments : l'échelle musicale, le genre ⟨ ... ⟩ le système de cadences, la finale — avant tout — formules mélodiques »[122]. « Tous ceux-ci ensemble mènent à ce que Jacques Chailley nommait "mode formulaire", qui — ainsi qu'on le soutient — a précédé les échelles musicales faisant l'objet des théories des Grecs »[123]. Ce «modèle fonctionnel » existait donc en pratique avant de constituer une théorie. D'autres éléments spécifiques à caractère fonctionnel pourraient être : « la dominante ⟨ ... ⟩ d'un mode liturgique peut être constituée ⟨ ... ⟩ par la tierce ou la quarte, la quinte ou même la sexte ⟨ ... ⟩ Les modes authentiques se forment au-dessus de la finale et ont au ténor la quinte ou la sexte ⟨ ... ⟩ Les modes plagaux s'étendent dans le grave et ont au ténor la tierce ou la quarte[124]. « Fr. A. Gevaert ⟨ ... ⟩ considère que lorsque Aristote parle d'harmonie "intense" et "affaiblie" il se réfère aux finales sur le IIIe, respectivement IVe degré de l'échelle musicale »[125].

Voici cependant ce que nous relèvent, dans ce système aussi, les observations effectuées sur le folklore. « Il est souvent difficile de définir les degrés d'appui, leur fonction étant fréquemment diffuse. Dans certaines organisations modales se dessine un degré d'appui principal et un ou plusieurs degrés d'appui qui se partagent entre eux le rôle du degré principal, chacun d'eux définissant un fragment de la mélodie qui, en son ensemble, forme une pensée musicale complète » . L'auteur (E. Cernea) appelle cela une « organisation modale bitonique », étudiant les relations à des intervalles de tierce mineure, de seconde majeure qui s'établissent entre différents types de modes[126]. Une formulation adéquate (généralisée) de cette idée est la suivante : « si dans le système de la tonalité, en raison du degré maximum de concentration autour d'une seul degré, le Ier — à la fois centre tonal et note finale des mélodies — , le caractère fonctionnel est précisément défini, pouvant constituer de la sorte un principe unificateur, dans l'ensemble des systèmes plus haut mentionnés, le caractère fonctionnel des degrés a un aspect toujours différent, puisque chaque fois il se présente en des degrés de concentration différents. La concentration peut se produire autour d'une "fondamentale" plus ou moins ferme, qui, dans une large catégorie de mélodies ne se superpose pas à la note finale de la chanson, celle-ci pouvant se trouver sur d'autres degrés, mais surtout sur le second ; lorsque le caractère fonctionnel est diffus, la "concentration" peut se partager en deux, voire même trois "centres", qui souvent s'annulent l'un l'autre, si bien que dans nombre de cas on ne saurait plus établir une fondamentale »[127].

Afin d'essayer de « contrôler » ce phénomène, il nous semble essentiel de distinguer trois degrés différents de « flexibilité fonctionnelle », tout en précisant que la notion énoncée est intégrable au niveau d'une syntaxe flexible ou polyvalente, qui inclut nécessairement aussi d'autres éléments structuraux, se rattachant d'une manière unitaire à une certaine conception sur le « temps musical »[128]. Ces trois degrés seraient : le Ier degré « intrisèque » (se rattachant à la structure du système ; le IIe degré « fortuit », se rattachant à la forme concrète d'existence de la musique

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

respective — orale ou écrite, en exécution vocale ou instrumentale), et le IIIe degré « incident » (se rattachant à des facteurs non significatifs, favorisés sans doute par la forme d'existence orale mais présents aussi dans les autres situations). Au sujet du second point, nous remarquons aussi l'observation de W. Wiora « Primitive Vocalmusik ist nicht schlechthin "skalenlos", sondern es liegen ihr durchaus Leitern im weiteren Sinne oder "Tonreihen" zugrunde. Diese sind jedoch weit weniger als auf die Theorie und Instrumente gegründete Skalen der Hochkulturen durchrationalisiert ; sie lassen mehr oder minder ungefähre Abstände zu, und ihre Geltung ist weniger ausdrücklich und streng ; man führt sie weniger bewusst und präzis aus »[129]. Sans avoir l'intention d'épuiser ici ce problème difficile, nous offrirons quelques données qui mettent en relief la différence au niveau du Ier degré, entre les sytèmes mélodiques, imposant de nouveau la considération de leur mode de génération. « The Near Eastern and Indian tonsystem ⟨...⟩ were divisive ⟨...⟩ the Chinese system ⟨"pentatonique" — *n.a.*⟩, by contrast, was cyclic »[130]. « Une différence assez frappante entre la structure du système cyclique et celle du système modal c'est que l'un forme normalement une série ascendante et l'autre une série descendante ⟨...⟩ Dans la musique occidentale, la modulation qui est de caractère cyclique est plus importante que le mode aussi la gamme est-elle dans son ensemble montante ⟨...⟩ Le système de la musique occidentale est cyclique, puisqu'il fait usage des changements de tonique dans les modulations. Cependant ⟨...⟩ l'établissement des accords dépend des relations harmoniques ⟨...⟩ La musique occidentale se trouve donc divisée entre deux tendances antagonistes : le mode et la modulation ⟨...⟩ C'est l'introduction de l'harmonie dans l'art musical qu'a fait disparaître la distinction entre les modes des Anciens ⟨...⟩ La disparition du sens modal mène graduellement à la perte de la mélodie, qui devient presque inexistente dans un système cyclique parfait »[131]. Nous avons mentionné tout ceci car le fond du problème est, dans ses lignes les plus générales, le même que dans le folklore.

Quelques esquisses de conclusions : *au niveau du Ier degré fonctionnel*, le système « pentatonique » étant "cyclique", a — en ses formes typiques — un caractère « fonctionnel » mobile (cette structure cyclique a été adoptée par le système « tempéré » occidental — puisque le système « tempéré » ne doit pas être réduit à l'organisation fonctionnelle de la musique européenne d'après la Renaissance — comme base pour la modulation, en général, ce système ouvrant la voie, de par sa structure dualiste même, à l'atonalisme, lequel peut être considéré comme une combinaison entre l'« hypertrofie » du caractère cyclique et l'« homogénéisation » forcée des intervalles par le « tempérament ») ; le système « modal » — toujours dans ses formes typiques — a une fonction tonale explicite, d'habitude binaire (qu'il emprunte au système « tempéré » occidental, comme base pour « les fonctions tonales classiques », tonique/dominante/sous-dominante/, son instabilité tonale au niveau essentiel signifiant en général une contamination avec le système « pentatonique », contamination favorisée par ces premières consonances communes, perceptible d'habitude en substrat dans le cas de l'« oscillation » de la fonction tonale à la tierce mineure inférieure. Cette « fonction tonale » représente une adaptation « raffinée » par d'autres divisions d'une « relation harmonique » spécifique au système acoustique, système dont le caractère fonctionnel est univoque ; le système « tempéré » — ainsi que nous l'avons déjà montré — représente un mélange contradictoire entre l'organisation modale « hiérarchique » et la « mobilité » du système « pentatonique ». *Au niveau du IIe degré fonctionnel*, ces relations acquièrent, tout naturellement, un surcroît de flexibilité, dans le cas de la musique de tradition orale (le folklore, au premier chef, mais aussi certaines formes expérimentales de l'art contemporain) ; elles sont néanmoins récognoscibles en une vision statistique sur le matériel musical respectif ; dans le cas de la musique écrite (comme serait celle européenne traditionnelle ou celle extraeuropéenne récente), cette flexibilité est souvent « masquée » par la notation, étant malgré tout perceptible, soit dans la pratique musicale soit par la considération analytique non pas d'une pièce finie, définitivement notée, mais de la classe de composition qui pourrait être engendrée par cette pièce ou dont le « membres » sont déjà en circulation ; *au niveau du IIIe degré fonctionnel*, la tradition orale — mais,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

une fois de plus, aussi celle savante, entre les limites qu'elle s'est fixée toute seule — offre une possibilité supplémentaire à des « déviations accidentelles » des principes du système. Quelques confusions courantes (leur liste étant considérable) : entre les degrés fonctionnels (entre les « variations » qui appartiennent au système et ceux accidentels); entre la fonction de « tonique » et le Ier degré d'une échelle pentatonique ; entre la tierce majeure d'une échelle « acoustique » et un pyén d'une échelle « pentatonique » ; entre une échelle stable complexe et une formation mélodique résultant d'une « métabole » pentatonique etc. Tout ce que nous venons d'exposer représente, certes, une simple esquisse, fort sommaire du problème du caractère fonctionnel spécifique des systèmes mélodiques ; nous avons voulu accentuer de la sorte, le fait que, sous cet aspect aussi, les données fondamentales doivent être cherchées dans le mode de génération des systèmes respectifs.

19. On peut établir pour chacun de ces systèmes un noyau intégralement organisé, des sous-systèmes, des zones de diffusions. Les surface de contact entre eux ne se réduisent pas aux éléments fonctionnels exposés ; la particularité de ces contact réside en ce qu'ils ne conduisent pas à des « mélanges » effectifs de systèmes, mais se limitent à « greffer » certains éléments sur la structure de base d'un système qui demeure de la sorte perceptible en tant que telles. Tous les systèmes ont une base commune : les premières consonances parfaites. « Les intervalles consonants sont ceux formés par des sons ayant des harmoniques communs ⟨ ... ⟩ les sons qui forment les consonances étant les seuls que l'oreille humaine puisse reconnaître avec exactitude et que l'organe vocal puisse chanter spontanément »[132]. Ces intervalles sont : l'octave (commune à tous les quatre systèmes), la quinte (commune aux systèmes « acoustique », « pentatonique » et « modal » et la quarte (commune aux systèmes « pentatonique » et « modal ». Souvenons-nous que « Tous les hélénisants en tombent d'accord : deux quartes, disjointes par un ton entier ⟨ ... ⟩ sont restées, jusqu'à la fin, le fondement immuable de la musique classique de l'antiquité ⟨ ... ⟩ Tous se passe donc comme si la musique savante grecque s'était acheminée vers l'heptatonique en partant non du pentatonique, mais d'un système beaucoup plus rudimentaire ⟨il s'agit du système tritonique, *n.a.*⟩[133]. Ce « tritonique » constitue la base d'apparents rapprochements (donc, de possibles confusions) entre les systèmes « clef » de la musique, le système « pentatonique » et celui « modal ». Le mode majeur peut être considéré, avec une dose d'approximation pour ce qui est de l'échelle, un « point de confluence » (intersection commune) de tous les quatre systèmes qui y parviennent par des voies différentes — ce qui pourrait expliquer sa force de pénétration en diverses cultures musicales. La structure du « supersystème » formé de ces quatre systèmes (ce qui ne présuppose pas un « mélange » de sytèmes mais simplement la considération des relations entre elles en une vision unitaire) représente un autre aspect digne d'intérêt.

20. La formation du noyau d'un système peut être soumise à l'action d'une ou de plusieurs « lignes de force » (d'autant plus évidemment, dans le cas de contact entre les systèmes). « Es scheint also zu stehen, dass in der Selektion der in der Melodik gebräuchlichsten Intervalle zwei Kräfte gleichzeitig am Werke sind : die in der Natur gegebene Quinteverwandschaft und die aus dem Sprachtonfall resultierende Engstüfigkeit »[131]. Nous considérons que ces « lignes de force » principales pourraient être, dans la lumière de ce que nous avons déjà montré : 1. les consonances parfaites (qui peuvent s'imposer comme un cadre relativement stable); 2. la possibilité de la transposition (le déplacement dans l'espace d'un noyau, d'où pourrait résulter ce caractère « cyclique »); 3. la présence des degrés proches (qui pourrait compléter, « raffiner » une structure), « l'imprécision des acuités environnant un point stable, comme si, appuyé sur ce support ferme, la voix se déplaçant au jugé (*Distanzschätzung* proprement dite) vers d'autres point proches, mal définis »[135]. Là aussi, le rapport entre la musique vocale et celle instrumentale semble avoir joué un rôle important. « Erst nach Festlegung dieser erweiterten Pentatonik auf Instrumenten wird vermutlich die allmächlich Erkentnise der Terzen als direkt verständlicher Intervalle sich entwickelt haben. Aus der Verquickung beider Formen der Pentatonik ergibt sich das chromatische Tongeschlecht der Griechen, etc. »[136] « Es erscheint möglich, dass ein Teil der Hexacordmelodien von der Penta-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tonik herkommt »[137]. « La pentatonie aurait évolué vers l'hexatonie, heptatonie in nuce ⟨...⟩ Dans quantité de nos mélodies heptaphones les plus simples⟨ ... ⟩ le fond est pentaphone ». « On conçoit que l'imbrication croissante des systèmes finisse par en empêcher la dissociation ⟨il se réfère seulement aux systèmes "pentatoniques" ou "prépentatoniques", *n.a.*⟩ ; peut-être l'heptatonie a-t-elle pris naissance ainsi. Encore aura-t-elle à parcourir une très longue route, avant que n'apparaissent nos modes présents, étais de l'harmonie »[138].

21. À ces « hypothèses progressives », qui semblent vouloir réduire toute la complexité de l'univers des systèmes mélodiques à une « seule voie pricipale », peuvent être opposées les « hypothèses régressives » (lesquelles ne datent pas seulement de notre époque) ou bien d'une façon encore plus concluante, la mention de C. Brăiloiu : « Il sera, sans doute utile à rappeler ⟨ ... ⟩ que nos irréductibles heptatonistes occidentaux s'accordent avec les professeurs hindous, qui interprétent le pentatonique par une « simplification » de leurs modes polycordaux, tandis que les Chinois voient, au rebours, dans l'heptatonique un enrichissement tardif de ce même pentatonique. Voilà qui en dit long sur la portée des spéculations abstraites »[139]. La pratique musicale apparaît encore plus contradictoire, moins disposée à se conformer à des « spéculations abstraites ». « On découvre parfois que les sons tempérés sont retransformés d'instinct par les chanteurs et les instrumentistes en des intervalles harmoniques voisins qui sont plus faciles à saisir et paraissent plus naturels à nos oreilles »[140]. Nous allons revenir sur le problème de « l'évolution » ou de « l'involution » des systèmes, en essayant une présentation de l'aspect historique proprement dit de la genèse de ces systèmes.

22. Les différents modes de génération des quatre systèmes mettent en évidence un autre aspect « de finesse » de l'organisation mélodique, à savoir l'existence organique dans certaines échelles encore en usage dans le folklore, de hauteurs non tempérées (d'habitude négligées ou, en tout cas, non expliquées). Au demeurant, les intervalles de ces systèmes ne peuvent être réduits, en général, à une « gamme unique », ainsi que l'on procède couramment par une assimilation forcée avec l'échelle tempérée. A. Daniélou offre une pareille « gamme universelle », comme une curiosité spéculative, mais aussi des arguments contre elle. « Il y a plusieurs espèces de gammes possibles plusieurs moyens de diviser mélodiquement l'octave, mais nous ne pouvions pas généralement passer d'un système à l'autre car les notes d'une gamme d'une espèce forment généralement des intervalles incompatibles avec ceux d'une autre sorte de gamme ». « Certains imaginaient qu'il serait avantageux de combiner les différentes façons de diviser la gamme et d'établir des rapports entre les intervalles. Ceci a été tenté quelquefois mais avec de maigres résultats. Il y a une opposition presque complète dans les méthodes employées pour établir les intervalles et par suite dans les exigences des différents systèmes musicaux ⟨ ... ⟩ Aucune gamme complexe n'y peut trouver sa place »[141].

23. La définition de ces systèmes n'implique pas une vision strictement historique sur la musique, quoique leur évolution (pas toujours rectiligne) peut être suivie ou, pour mieux dire, supposée à travers des analogies. W. Wiora, en combattant, à l'instar de C. Brăiloiu, « l'évolutionnisme » simpliste de Rowbotham, énonce, comme une nécessité méthodologique de premier ordre, la séparation de l'optique systématique de celle historique, même si certaines coïncidences sont incontestables »[142]. En généralisant, nous pouvions néanmoins affirmer que ces systèmes correspondent à des sources psychophysiques, à des localisations géographiques et à des évolutions historiques en des conditions particulières, leur apparition et différenciation suivant une voie similaire à celle de l'apparition et de la différenciation des races humaines. Les directions de développement soumises à l'imprévisible action de la pratique musicale, mais aussi — plus qu'on ne saurait le croire — à des interventions extérieures (dont il a pu résulter des hybrides parfois viables, voire même prolifiques) ont conduit à des mélanges multiples, incontrôlables, contradictoires, parfois déroutants. Ainsi s'expliquent, en partie, les degrés différents de complexité, la coexistence de phases « primaires » d'évolution avec d'autres « avancées ».

Ainsi prennent formes deux attitudes opposées en principe — celle des adeptes de la « musicologie comparée » qui, s'intéressant surtout aux problèmes liés à

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'histoire de la musique ne considèrent pas nécessaire d'opérer une nette distinction entre le folklore et les « arts savants » extraeuropéens (de l'antiquité par exemple) et celle des adeptes de « l'ethnomusicologie » qui, au cours des dernières décennies en particulier, ne semblent pas intéressés par l'histoire, s'occupant exclusivement des documents des cultures orales (le folklore proprement-dit). Le cas extrême et ses implications ont retenu l'attention de C. Brăiloiu. « Le point de rupture entre musicologues, historiens et ethnomusicologues est là. Les uns récusent tout document oral, les autres dédaignent tout écrit ⟨ ... ⟩ l'inclusion des arts savants d'Asie dans la recherche dite "comparative" marquait la confusion et la démesure »[143]. « Les comparatistes jugeaient donc qu'il n'y avait pas lieu de distinguer entre musique savante et musique populaire, mais uniquement entre musique européenne et musique non européenne ⟨ ... ⟩ Si toutes les hautes cultures extra-européennes possèdent une écriture, toutes ne connaissent pas la notation musicale ⟨ ... ⟩ les notations, pour la plupart assez récentes, existant hors d'Europe sont, à dessein, elliptiques et laissent à l'exécutant ⟨ ... ⟩ le soin d'ajouter ce qu'y fait défaut »[144] ce qui rapproche, de certains points de vue, cette musique de celle « populaire proprement-dite », où « aucune graphie n'en stabilisant, une fois pour toutes, la réduction, cette œuvre n'est pas une "chose faite", mais une chose "que l'on fait" et refait perpétuellement ⟨ ... ⟩ C'est-à-dire que "l'instinct de variation" n'est pas simple rage de varier, mais suite nécessaire du défaut d'un modèle irrécusable »[145]. On peut affirmer que de nombreuses contributions (comme serait celle de A. Daniélou) prouvent que ces deux positions extrêmes ont été dépassées, et qu'on ne peut faire abstraction d'aucune des deux catégories de sources d'information, lorsqu'il s'agit d'analyser une structure musicale comme celle mélodique, à condition, évidemment, de tenir compte des particularités de chacune.

24. La dispute entre l'attitude « évolutionniste » (ou « diachroniste ») et celle « structuraliste » (ou « synchroniste ») ne se limite cependant pas à ce que nous venons d'exposer. Ainsi, « en tant que représentant formel du darwinisme appliqué en musique, Wilhelm Tappert veut éclaircir quelques problèmes de l'évolution musicale, en soutenant que toute mélodie est ⟨ ... ⟩ dérivée d'une forme mélodique primordiale ⟨ ... ⟩ Les sténochories et les oligocordies ⟨ ... ⟩ telles qu'elles sont mentionnées chez Plutarque, comme des signes distinctifs d'une période plus ancienne de développement musical, sont prises en considération par le savant Robert Lach, notamment quand il constate que, les mélodies primitives utilisent un seul son ou un groupe formé de peu de sons, deux ou trois, qui se répètent en une fatigante monotonie. Le passage d'un son à deux, puis à trois, quatre, cette amplification progressive du matériel phonique a suggéré à l'historien anglais John Frederic Rowbotham l'idée d'une forme spécifique de l'évolution de la musique, chaque son représentant une nouvelle étape de développement, d'évolution. Il établit ainsi, dans la musique primitive et dans celle archaïque, des stades — *stages* — de développement, selon le nombre des sons utilisés : *stage of one tone, of two tones, of three tones* »[146]. W. Wiora semble considérer, lui aussi, que ces formations mélodiques sont en usage surtout chez les « Naturvölker », « so sind sie gewiss älter als die Pentatonik ». Mais le même auteur affirme : « Die gestellte Frage hat eine systematische une eine historische Seite », en suggérant que « Rowbotham und Lach ⟨verkehrten⟩ die Klassification in 1, 2, 3 und mehr Stufen kurzerhand in eine historische Periodisierung »[147], ce qui — croyons-nous — représente l'attitude la plus rationnelle en ce problème. Les exagérations et les affirmations justifiées, en partie seulement, qui continuent à confondre l'aspect « systématique » avec celui «historique» abondent néanmoins. « Quelques musicologues modernes, entraînés par des conceptions évolutionnistes peut-être trop généralisées, voient dans la gamme heptatonique un développement tardif d'une forme pentatonique "primitive"[148] ». « Explicitement ou implicitement, plusieurs admettent la réalité des systèmes plus réduits et, par là, plus archaïques que le pentatonique, dissous d'après certains dans celui qu'ils annoncent, mais, d'après d'autres, bien réels et toujours vivants »[149]. « Les échelles oligocordes anhémitoniques ne sont pas seules, elles n'apparaissent pas isolées, sans rapports de filiation entre elles, d'une part, et, d'autre part, entre elles et les pentatoniques anhémitoniques ». « Les échelles bicordes, tricordes et tétracordes

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

représentent des stades de développement continu antérieurs à l'apparition de la pentatonique anhémitonique ; elles ont apparu avant elle : elles sont pré-pentatoniques anhémitoniques ⟨ ... ⟩ Au point de vue génétique et évolutif en ce qui concerne la formation des systèmes musicaux, l'existence des pentatoniques ne saurait être, par conséquent, considérée comme un phénomène isolé, sans liaison avec la formation des heptatoniques diatoniques, vers lesquelles elle évolue par le truchement des pyéns ». Il existe même des essais d'établir des « périodes précises ». « Dans ses tableaux d'histoire de la musique, l'érudit Arnold Schering fixait la pentatonique anhémitonique dans la culture musicale des Sumériens de Mésopotamie et ensuite de l'ancien Babylone 3 500 — 2 500 ans av.n.è., et établissait à partir de l'an 750 av.n.è., environ, son utilisation en Grèce, qui l'avait adoptée de l'ancien Orient. ⟨... ⟩ Curt Sachs en conclut que jusqu'au crépuscule du monde antique, la musique a été, en sa nature la plus intime, pentatonique »[150]. Mais cette opinion peut être généralisée. « Il semble que dans les premières périodes de développement de la musique, beaucoup de peuples aient eu peur d'utiliser des intervalles moindres que le ton », affirme H. Helmholz[151]. « R. Lach se demande s'il ne faut pas voir dans l'apparition de la pentatonique un phénomène évolutif, c'est-à-dire le premier stade d'un processus de développement généralement valable pour toute l'humanité »[152], soulevant ainsi le problème de la « polygénèse » spontanée des structures musicales élémentaires. Dans un cadre limité (au point de vue temporel, géographique mais aussi en tant que système) une évolution est cependant tout à fait démontrable. Ainsi, Bartók (d'après Kodaly) montre que « dans la chanson populaire magyare "de style ancien", l'échelle pentatonique anhémitonique a été conservée de trois manières : I. mélodies dans le système pentatonique ; II. mélodies dans lesquelles apparaissent les deux notes d'ornement et III. mélodies dans lesquelles la base pentatonique est encore reconnaissable »[153]. Des retours à des systèmes plus simples semblent avoir été consignés depuis les temps les plus reculés. « Ceux des contemporains de Plutarque qui avaient imité l'olygocordie d'Olympos "raffinaient" ou "archaïsaient" certainement ; mais rien ne prouve qu'Olympos lui-même connaissait déjà une polycordie, qu'il élaguait volontairement »[154]. Voici aussi une information qui a l'air de confirmer, de façon surprenante, le « postulat régressif » dont nous avons fait mention. « Dans l'Inde, les notes de la musique, depuis les temps les plus anciens, sont considérées comme issues des sept sons ⟨ ... ⟩ Le Chou-King et le Han Chou admettent d'ailleurs l'existence des sept notes dès l'époque la plus reculée ⟨ ... ⟩ les sept notes étaient alors appelées les sept "débuts" ⟨ ... ⟩ Les anciens Chinois n'ignoraient pas la gamme heptatonique qu'ils assimilaient aux "sept débuts" (tchi-shi), mais envisageant la musique principalement comme moyen d'harmoniser les éléments de l'existence terrestre et d'établir un juste équilibre entre le Ciel et la Terre, ils ne se préoccupaient pas des sept degrés utilisés pour exprimer les émotions humaines »[155]. Et même davantage. « Chinese theoreticians first carried this process ⟨la constitution du cycle des quintes, *n.a.* ⟩ through twelve tubes (lü), but only the first five were needed to illustrate the fundamental five tons (wu sheng) of Chinese music »[156]. Certes, nous ne perdons pas de vue le fait qu'il s'agit ici d'une « culture savante », qui peut agir d'une façon consciente dans la direction voulue. Il n'en reste pas moins que, dans tous les cas, on ne saurait contester que le « processus de formation des typologies modales est un processus organique, avec de dimensions sociales, déployé dans le temps, à travers les millénaire »[157]. En même temps, « Bi- Tri- und Tetrachord : das heisst nicht nur "jeweils eine Stufe mehr", sondern es treten immer weitere Urphänomene des Musik in Erscheinung »[158]. Celui qui réussit sinon à élucider complètement ces problèmes — peut-être impossibles à élucider — du moins à les présenter en une forme cohérente, logique, qui revèle quelques nouvelles données essentielles, c'est toujours C. Brăiloiu : « ... tout semble se passer comme si ⟨ ... ⟩ les voies vers une musique étaient tracées de toute éternité. L'avance sur ces voies est lente, à la fois entravée et soutenue par de lois physiques élémentaires ⟨ ... ⟩ La plus robuste des parentés se nomme "consonance", ce dont les physiciens croient connaître les raisons. Dès qu'elle agit, une route se présente, et dès le premier pas sur cette route, une musique prend corps »[159]. « Quarte, Quinte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

⟨ ... ⟩ Es sind "harmonische" Tonverhältnisse, die neben nicht harmonischen mit solcher Prägnanz hervortreten, wie z.B. der rechte Winkel neben Winkeln von 80° oder 100° »[160]. « Un système a pris naissance, pauvre mais rigoureusement cohérent, et dont d'autres découleront, apparemment par bonds espacés. Chacun comportera un nombre déterminé de ressources et de carences propres, qui le caractériseront nettement, ou, si l'on veut, un répertoire de lieux communs spécifiques »[161]. Nous considérons que la majeure partie de ce qui a été affirmé ici peut s'appliquer, avec les moindres chances de n'être pas contredit par la réalité, dans le cadre d'un seul système des quatre mentionnés (système sous-entendu, du reste, par la plupart des auteurs), qui est celui pentatonique. Mais, même en ce cas il faut prendre en considération aussi d'autres facteurs, qui peuvent « troubler » une évolution rectiligne multimillénaire, dans laquelle il est difficile de discerner l'apport de l'« art savant » de celui de l'art « populaire » strictement oral.

25. L'étude des relations entre la « pratique musicale » et les « théories » est aussi extrêmement instructive dans l'appréciation d'une pareille « évolution », et ce depuis les temps les plus reculés. « This pentatonic scale ⟨ ... ⟩ no doubt existed in China long before Chinese science found a way of explaining its origin »[162]. Dans une autre zone du globe «... les Grecs avaient reçu la plupart des éléments de leur système musical de l'Égypte et du Proche-Orient mais leurs physiciens voulurent expliquer les lois de cette musique à l'aide d'une théorie venue d'autres sources et qui appartenait à un autre système. Cette théorie ne pouvant coïncider avec le système utilisé par les musiciens, il leur fallut inventer des compromis et c'est ce qui explique la multiplicité des rapports proposés pour chaque mode ⟨ ... ⟩ des différences parfois très importantes qui existaient entre l'enseignement des théoriciens grecs et l'art pratiqué par ces populations, l'art vivant et réel ». On arrive à une situation bizarre, à savoir que « nous pouvons avoir des informations plus utiles sur la musique des Grecs en partant de critiques adressées aux musiciens qu'en nous basant sur les explications des théoriciens »[163]. Plus d'une fois la « théorie » a imposé à la « pratique musicale » ses principes, plus ou moins arbitraires, les résultats étant difficiles à apprécier mais déviant, en tout cas, les tendances initiales de la dernière, du moins de façon temporaire (ce « temporaire » pouvant représenter des siècles ou des millénaires !). « Tandis que les théoriciens hindous se cantonnaient dans le système des rapports à la tonique et abandonnaient presque complètement certaines formes de polyphonie qu'ils ont connu autrefois, les Chinois, au contraire, ne conservèrent que le système cyclique qui exige la transposition et qui est apparenté au système pythagoricien ⟨ ... ⟩ L'échelle pentatonique qui régit la musique chinoise ne semble pas avoir été, à l'origine, une gamme populaire ⟨ ... ⟩ Il existe de nombreuses formes de pentatonique modal connues des Hindous et desquelles les autres gammes peuvent être dérivées, mais il n'y a qu'une forme pentatonique cyclique, correspondant au *Râga Bhûpâli* indien dont la suprématie a amené la disparition de toutes les autres gammes modales dans les pays où domine le système cyclique »[164]. Une situation similaire apparaît au moyen âge européen : « les deux innovations capitales de Guido ⟨d'Arezzo⟩ sont d'avoir fixé le portatif musical ⟨ ... ⟩ puis d'avoir complètement supprimé tout ce qui n'était pas diatonique dans les chants ecclésiastiques. Avant lui, les traités sur la division du monocorde décrivent les proportions des trois genres, diatonique, chromatique, enharmonique ⟨ ... ⟩ après lui, les traités ne parlent plus de tous ces sons instables et à fluctuation, leur notation même disparaissant des livres »[165]. Nous mentionnons néanmoins que le genre chromatique a "résisté" dans la musique byzantine ; il y était présent depuis le début, et n'a pas été introduit aux XVe — XVIe — XVIIe siècles, ainsi qu'on le soutient parfois.

26. Il est certain que le folklore, plus « négligé » et par conséquent plus à l'abri de pareilles interventions, a évolué en des conditions différentes ; mais on ne peut plus nier de nos jours le fait que ses interactions avec la « musique savante » ont laissé d'importantes traces dans les deux termes de cette relation. Là-aussi, nous trouvons deux positions « extrêmistes », dont l'une nie et l'autre accorde au folklore, le rôle décisif. «Le peuple ne produit pas ; il reproduit (Brouwer, Meier, Naumann) ⟨ ... ⟩ Cette théorie, des " biens culturels déchus " ⟨*Gesunkenes Kulturgut*⟩ et modifiés par suite de l'utilisation du

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

peuple n'est pas applicable dans la même mesure à la chanson populaire des différents peuples »[166]. D'où dérive (de façon justifiée, parfois), la conception que « ce qui compte, ce n'est pas ce dont provient une chanson populaire, mais ce qu'elle est devenue ⟨ ... ⟩ Peu importent les modalités de sa genèse (Davenson) ⟨ ... ⟩ Bartók ou Lajtha ⟨ ... ⟩ vont même jusqu'à chercher dans la variation la clef du grand mystère de la création populaire ». « Il y a divers degrés de populaire (Greyerz, etc.) »[167]. D'autre part, « l'historien Guido Adler, l'un des fondateurs de la science musicale et de sa méthodologie, considère de la sorte le choral et la musique populaire comme des fondements du magnifique édifice de l'art musical occidental ⟨ ... ⟩ L'aube de la musique occidentale ne se lève que dans la pénombre des modes antiques et médievaux, par suite de leur déclin, puis de leur disparition de l'art créateur de la Renaissance et du baroque, quoiqu'on remarque leur utilisation jusque de nos jours, par l'art populaire (M. Emmanuel) »[168]. Avec une formule plus synthétique « on voit la musique savante ou bien revenir à ses sources, lorsqu'elle s'est constituée par une stylisation très poussée de ses éléments premiers (comme en Europe); ou bien rester liée à son aînée par les racines, lorsqu'elle a conservé ces éléments ancestraux »[169]. « Il n'est que d'ouvrir le premier manuel d'histoire venu, pour apprendre que la musique non écrite nourrit ou colore l'écrite, à tout le moins, du XIIIe siècle au XXe siècle »[170] ou bien, d'une façon plus généralisée encore « les principes évolués, dérivés, et ceux élémentaires, originaires, se retrouvent périodiquement »[171].

27. Les contacts et les mélanges entre les cultures musicales ne se réduisent pas uniquement à ce plan, folklore/art savant. Voici aussi d'autres types de relations, chacun d'eux avec des implications sur ce premier plan. « Un certain nombre de formes et de théories de la musique indienne ont été apportées par les Arabes en Espagne, par les Turcs et les Tziganes indiens en Europe Centrale, tandis que les modes de la musique religieuse se propageaient dans l'Europe de Nord par Byzance et Rome. Ces chemins longs et détournés expliquent certains changements et les interprétations nouvelles qui ont été données aux théories originelles »[172]. Toute une culture musicale peut se développer autour d'un « noyau théorique ». « The nomenclature and the tonsystem of Buddhism bear the same relation to Japanese art-music traditions as the Catholic Gregorian chant théories do to growth of Western musical styles »[173]. « L'idée que la musique de la Grèce antique s'intègre, elle aussi, dans un vaste ensemble, dont les traits saillants se retrouvent identiques en Chine et dont le centre doit être recherché à l'intérieur de l'Asie, avait déjà été exprimé dans : Curt Sachs "Die Musik der Antike"[174] ». « Dans le domaine de la musique, les Européens ne sont qu'indirectement les héritiers de la Grèce ⟨ ... ⟩ C'est par l'intermédiaire des Arabes que l'œuvre des musicologues, des philosophes, des méthodiciens grecs s'est propagée jusqu'en Europe »[175]. « La constitution du culte chrétien — donc aussi de sa musique — a lieu jusque vers le VIIe siècle, davantage dans les foyers culturels asiatiques et moins à Constantinople (qui devient seulement à partir du IXe siècle, le centre hymnographique et musical du monde orthodoxe) »[176]. Cette filière peut justifier, en partie, l'étrange position du système « pentatonique », dans la musique de culte européenne (assez fréquente en la pratique mais complètement négligée par les théoriciens) « Le rôle considérable de la pentatonique est à rechercher, en premier lieu, dans les formules mélodiques qui ont été utilisées dans la pratique de la musique cultuelle avant l'établissement de l'octoèchos, en Orient comme en Occident. Une fois fixés les huit modes ecclésiastiques, les formules mélodiques pentatoniques en ont subi l'influence. Jusque tard, au XIIIe et au XIVe siècles, on reconnaît le rôle de la pentatonique dans les mélodies transmises dans la musique profane ainsi que dans celle spirituelle »[177].

28. En affirmant le caractère universel « intemporel » de ces structures, il nous semble que nous allons situer cette démarche sur des bases plus sûres, moins soumises aux spéculations « historisantes » (dont nous ne nions certainement pas l'importance, en tant qu'hypothèses, surtout en rapport avec certains faits concrets, bien connus et maîtrisés sous l'aspect systématique). « Déterminées par des facteurs physiques irréductibles et omniprésents, ses caractéristiques "que l'on voit apparaître régulièrement, dans les

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contrées et à des époques infiniment éloignées les unes des autres" (Robert Lachmann), n'autorisent aucune attribution regionale ou raciale; ni, ajouterons-nous, aucune chronologie absolue. Rigoureusement "naturel", indépendant de toute spéculation et antérieur à toute théorie, le pentatonique n'est primordial que relativement, par rapport aux musiques dites "savantes" ou "artistiques", consciemment élaborées, à des moments historiques indifférents, à partir de sa substance élémentaire, comme l'hellénique, la perso-arabe ou la nôtre ». « Dès 1875, Gevaert affirmait catégoriquement : « L'existence de l'échelle pentaphone chez des peuples d'origine différente et de civilisation très inégale a déjà été signalée depuis longtemps. Mais ce qu'on ne semble pas avoir remarqué jusqu'à ce jour, c'est que ce fenomène est universel ⟨ ... ⟩ Le fait montre ⟨ ... ⟩ qu'un même principe a partout présidé à la formation du système musical. Il s'agit là de manifestations d'une loi générale, conséquence de l'organisation physiologique de l'homme, et c'est pourquoi les commencements de notre art semblent avoir été les mêmes chez tous les peuples. L'échelle de cinq tons serait donc le symbole de ces commencements et la première étape que la musique humaine ait franchie en n'importe quel coin du globe (J. Écorcheville) »[178]. Ou bien « Musikalische Elementargedanken der Menschheit können an verschiedenen Stellen der Erde ohne geschichtlichen Zusammenhang enstanden sein »[179]. Plus près de nous et plus contrôlable, apparemment, un art musical de type « savant » (ou « à moitié savant »?) comme l'art grégorien, peut témoigner, lui aussi, d'une impressionnante longévité, son « histoire » réelle étant beaucoup plus complexe (et, par conséquent, contestable) qu'il n'en résulterait de la consignation des sources « officielles » : « l'art grégorien, même s'il a eu un âge d'or entre le VIIe et le XIe siècle ⟨ ... ⟩ a connu des variations de style et, malgré une longue série de diverses décadences, surtout entre le XVIe et le XIXe siècles, il a survécu à travers la pratique quotidienne suivie par l'église latine pendant 1300 ans »[180]. Mais revenons au niveau le plus général. La base des structures musicales serait constituée par ces « *Naturgesetze* » cachées dans les phénomènes se rattachant à des constantes psycho-physiologiques de l'homme, dont l'étude nous mène vers une période "antéhistorique" de la musique[181]. « Ce comportement psychique met l'homme moderne devant un fait qu'il tarde encore à saisir : c'est l'intemporalité des créations dites primitives »[182]. « Affranchis des servitudes spatiales, les faits spirituels premiers le sont non moins des temporelles, ou, plus précisément, de la chronologie absolue qui nous sert à définir la durée. Ils ne sont vieux, nouveaux ou primés que par rapport les uns aux autres, non à quelque date de notre histoire »[183]. La conclusion de C. Brăiloiu est dure, mais logique : « ... les méthodes historiques sont inaptes à l'exploration de l'intemporel »[184].

29. Ces systèmes peuvent être utilisés instinctivement ou explorés de façon consciente; en tout cas, leur acception dans le folklore diffère de celle qu'on peut rencontrer dans un art de type savant. Les diverses formalisations existantes dans la théorie moderne sur les modes (par exemple chez O. Messiaen, W. Berger, A. Vieru, etc.) se trouvent avec l'esquisse de systématisation proposée en un rapport similaire à celui entre « système artificiel » et « système naturel », la finalité de ces orientations étant différente. Certes, une nécessité de concision nous oblige une fois de plus à schématiser, car en réalité le problème est plus compliqué. Les théories contemporaines sur les modes « artificiels » (W. Berger les appelle « la catégorie des modes obtenus par synthèse », les opposant aux modes « organiques »[185]), des contributions parfois impressionnantes par leur cohésion, sont basées en exclusivité sur le système « tempéré », dont elles exploitent les possibilités combinatoires en créant l'illusion que ces systématisations comprendraient aussi les « modes » antiques, médiévaux etc. : « les modes exposés ici ⟨ ... ⟩ représentent une ramification dans l'arbre unique de la typologie modale vue en son ensemble. Ils ont, en même temps, de nombreuses similitudes avec les échelles partielles : tricordes, tétracordes, pentacordes ⟨ ... ⟩ Ils peuvent se situer dans la typologie générale des modes comme une branche ⟨ ... ⟩ Les modes d'Olivier Messiaen, par exemple, se basent sur certains types de successions, distribués avec conséquence dans le cadre du mode »[186]. « En étudiant un matériel immense et diversifié, ces illustres chercheurs ⟨ceux cités par G. Breazul, *n.a.*⟩ font souvent abstraction d'une vérité

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

élémentaire, à savoir que les différentes échelles pentatoniques sont des lectures circulaires autour d'une seule et même structure, de même que les modes médiévaux sont des lectures circulaires de la structure parfaitement diatonique »[187]. En fait, par l'étude des « modes artificiels », ces auteurs ne s'occupent pas de « modes », dans toute la complexité d'acception de cette notion, mais de simples échelles qui peuvent présenter seulement des analogies extrêmement limitées et trompeuses avec le système « pentatonique », « modal », etc. Toutefois, si nous faisons abstraction de l'exclusivisme de l'optique, à travers le prisme du système tempéré européen, alors la justesse de certaines observations nous apparaît indiscutable. « L'expérimentation utilise les données obtenues de la pratique musicale et influence à son tour cette pratique. ⟨ ... ⟩ Le rapport dialectique entre les modes organiques, la recherche expérimentale, leur mise en théorie et leur classement se manifeste précocement »[188], etc.

30. Nous considérons inutile de commenter le fait que le manque de connaissances mathématiques, de notions de théorie de la musique, etc. chez les porteurs traditionnels de folklore n'excluent pas l'existence objective de (possibles) compliqués rapports mathématiques dans les systèmes mélodiques utilisés instinctivement, d'une façon similaire à leur existence dans les phénomènes naturels ou bien — pour revenir aux théories de l'antiquité — dans le système planétaire. « On n'y a longtemps discerné aucune loi; mais les recherches tendent, de plus en plus, à prouver qu'elle ⟨la musique populaire, *n.a.*⟩ est régie par des prescriptions sévères, obéies d'instinct, et que, sans en avoir la moindre conscience, le primitif est capable de respecter les principes (que le chercheur occidental ne démêle qu'au prix de grands efforts) de véritables systèmes musicaux toujours rigoureux, parfois remarquablement subtils »[189]. « ... Les nombreuses solutions permises par l'enchaînement des consonances ont été, sans exception, utilisées d'instinct, la théorie ne pouvant donner, après coup, que des systématisations plus ou moins rationnelles, mais inévitablement fragmentaires »[190]. « La tendance au système définit même l'une des propriétés les plus importantes de la musique dite primitive »[191].

31. Dans le folklore musical roumain, ces systèmes se retrouveraient : le système « acoustique », en spécial dans la musique instrumentale (signaux de buccin, mélodies typiques exécutées au chalumeau, à la guimbarde et à d'autres instruments « naturels », certains pipeaux, violon, etc. ; il est à remarquer, néanmoins, qu'une grande partie des échelles musicales instrumentales trouvées par T. Alexandru ne s'inscrivent pas dans ce système[192]); le système « pentatonique » peut être reconnu dans la musique vocale (dans les « genres rituels » — de printemps, d'été, d'hiver, de mariage, funèbre, etc., dans la « doina » ou dans certaines chansons); le système « modal » et celui « tempéré », où l'on peut discerner moins de différences (le dernier gagnant du terrain au détriment de l'autre) dans tous les genres, y compris dans ceux qui sont considérés « plus récents ». Dans les mélodies de danse — peut-être les plus hétérogènes — ou dans la chanson proprement dite, coexistent, en des proportions différentes, tous les quatre systèmes : les cas « purs » sont rares, les contacts entre les systèmes et les contradictions dominent. Le plus souvent il reste possible néanmoins de définir la structure de base d'un système prédominant, dans chaque cas concret. Cette sommaire illustration doit être acceptée évidemment, dans ses lignes les plus générales.

32. La théorie concernant ces systèmes représente le modelage d'une réalité continue, donc une approximation qui appartient forcément tant à l'objet étudié qu'au sujet qui effectue la recherche. Elle est l'expression d'une nécessité réelle se rattachant à l'étape actuelle de connaissance du folklore musical roumain ou européen, des différents types de musique extraeuropéenne, etc. étape qui impose un aperçu unitaire, d'ensemble, sur un matériel extrêmement riche et divers.

Notes

* Les principales idées de cette étude ont été exposées en une forme concise, dans la communication *Contribuţie la definirea noţiunii de sistem melodic*, faite à la session scientifique de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest, juillet, 1979, et publiée dans *Anuarul Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice*, série A, 1979, n° 1, p. 187—192 et dans la revue *Muzica*, 1979 n°s 11—12, p. 34—36.

[1] Alain Daniélou, *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[2] CONSTANTIN BRĂILOIU, *Sur une mélodie russe*, in C. Brăiloiu, *Opere*, I, Bucarest, 1967, p. 370.
[3] Idem, *Le Rythme aksak*, in *Opere*, I, p. 175—176.
[4] Idem, *Réflexions sur la création musicale collective*, in C. Brăiloiu, *Opere*, II, Bucarest, 1969 p. 218—219.
[5] A. DANIÉLOU, *op. cit.*
[6] GEORGE BREAZUL, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, in *Studii de muzicologie*, Bucarest, 1965, p. 10.
[7] *Ibidem*, p. 16—17.
[8] *Ibidem*, p. 20.
[9] *Ibidem*, p. 19.
[10] *Ibidem*, p. 43.
[11] PAULA CARP, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, in *Revista de Folclor*, An V, 1960, n[08] 1—2, p. 7.
[12] GHEORGHE CIOBANU, *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*, in *Studii de muzicologie*, I, p. 385.
[13] HUGO RIEMANN, *Musiklexicon*, Berlin, 1929, p. 653.
[14] CONSTANTIN BRĂILOIU, *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui*, in *Opere*, II, p. 143.
[15] Idem, *Folklore musical*, in C. Brăiloiu, *Opere*, II, p. 68.
[16] Idem, *Musicologie et ethnomusicologie* ..., p. 138.
[17] *Ibidem*, p. 140.
[18] *Ibidem*, p. 143.
[19] Idem, *L'Ethnomusicologie II. Étude interne*, in C. Brăiloiu, *Opere*, II, p. 173.
[20] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 26.
[23] CONSTANTIN BRĂILOIU, *Le Giusto syllabique*, in C. Brăiloiu, *Opere*, I, p. 175—234.
[22] Idem, *Le Rythme aksak* ..., p. 240—241.
[23] Idem, *La Rythmique enfantine*, in C. Brăiloiu, *Opere*, I, p. 121.
[24] Idem, *Le Rythme aksak* ..., p. 240.
[25] Idem, *Le Giusto syllabique* ..., p. 229—234; *Le Rythme aksak* ..., p. 250—279.
[26] Idem, *Sur une mélodie russe* ..., p. 305—400.
[27] G. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 7—62.
[28] Idem, *Muzica românească azi*, Bucarest, 1939, p. 83.
[29] ERNÖ LENDVAI, *Introduction aux formes et harmonies bartokiennes*, in *Béla Bartók, Sa vie et son œuvre*, Budapest, 1956, p. 88.
[30] CORNELIU DAN GEORGESCU, *Hăulitul din Oltenia subcarpatică*, in *Revista de etnografie și folclor*, Tome 11, n° 4, 1966, p. 371—385.
[31] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 29.
[32] *Ibidem*, p. 51.
[33] *Ibidem*, p. 100.
[34] *Ibidem*, p. 109.
[35] *Ibidem*, p. 128.
[36] *Ibidem*, p. 32.
[37] *Ibidem*, p. 32.
[38] MATILDA GHYKA, *Essai sur le rythme*, Paris, 1938, p. 101.
[39] A. DANIÉLOU, *op. cit.*, p. 11, 18—19, 78, 21.
[40] C. BRĂILOIU, *Folklore musical*..., p. 67.
[41] C. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 10.
[42] A. DANIÉLOU, *op. cit.*, p. 19, 40.
[43] *Ibidem*, p. 32, 30, 31.
[44] *Ibidem*, p. 29.
[45] *Ibidem*, p. 25.
[46] C. BRĂILOIU, *Sur une mélodie russe* ..., p. 327, 328, 329.
[47] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 35.
[48] *Ibidem*, p. 36.
[49] *Ibidem*, p. 35, 38.
[50] C. BRĂILOIU, *op. cit.*, p. 320—321.
[51] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 49.
[52] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 323—324.
[53] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 48—49, 51.
[54] *Ibidem*, p. 79, 80.
[55] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 321.
[56] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 80.
[57] G. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 12.
[58] A. DANIÉLOU, *op. cit.*, p. 85.
[59] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 310.
[60] G. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 23—24, 25—30.
[61] CONSTANTIN BRĂILOIU, *Un problème de tonalité*, in C. Brăiloiu, *Opere*, I, p. 285.
[62] Idem, *Sur une mélodie russe* ...
[63] *Ibidem*, p. 330, 336, 337, 340, 355, 358.
[64] LAJOS BÁRDOS, *Natürliche Tonsysteme. Methode ihre Messung*, in *Studiae Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapest, 1956, p. 220.
[65] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 371.
[66] *Ibidem*, p. 379.
[67] GHEORGHE CIOBANU, *Istoricul clasificării modurilor*, in Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, II, Bucarest, 1979, p. 137.
[68] WALTER WIORA, *Älter als die Pentatonik*, in *Studia Memoriae* ..., p. 185.
[69] WILLIAM P. MALM, *Music Cultures of the Pacific. The Near East and Asia*, New-Jersey, 1977, p. 188.
[70] C. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 43.
[71] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 52.
[72] GHEORGHE CIOBANU, *Muzica bizantină*, in *Studii de muzicologie*, VI, Bucarest, 1970, p. 71.
[73] Idem, *Istoricul clasificărilor modurilor* ..., p. 136.
[74] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 384.
[75] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 123.
[76] GH. CIOBANU, *op.cit.*, p. 137.
[77] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 127.
[78] GH. CIOBANU, *op.cit.*, p. 162.
[79] AMÉDÉE GASTOUÉ, *Arta gregoriană*, Bucarest, 1967, p. 87.
[80] A. DANIÉLOU, *op. cit.*, p. 120, 119.
[81] GABRIELA OCNEANU, *Originea modurilor medievale. Relația lor cu muzica antică grecească*, in *Studii de muzicologie*, IX, Bucarest, 1973, p. 125.
[82] W. P. MALM, *op.cit.*, p. 190.
[83] G. OCNEANU, *op.cit.*, p. 122.
[84] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 45, 42, 47.
[85] *Ibidem*, p. 29.
[86] *Ibidem*, p. 93, 94, 96, 97, 98, 101, 116, 108, 110, 103, 111, 104, 107.
[87] *Ibidem*, p. 114.
[88] *Ibidem*, p. 129.
[89] G. OCNEANU, *op.cit.*, p. 122.
[90] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 119—120.
[91] *Ibidem*, p. 129—130.
[92] *Ibidem*, p. 57.
[93] M. GHYKA, *op.cit.*, p. 112.
[94] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 130, 131, 57, 58—59, 130, 132, 136, 135, 133.
[95] GH. CIOBANU, *op.cit.*, p. 139.
[96] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 147, 146.
[97] G. OCNEANU, *op.cit.*, p. 124.
[98] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 154, 155.
[99] G. OCNEANU, *op.cit.*, p. 121, 125.
[100] GH. CIOBANU, *op.cit.*, p. 156—159.
[101] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 32.
[102] M. GHYKA, *op.cit.*, p. 115.
[103] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 32, 161, 162, 160.
[104] M. GHYKA, *op.cit.*, p. 118.
[105] ANATOL VIERU, *Cartea modurilor*, Bucarest, 1980, p. 2.
[106] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 33, 157.
[107] M. GHYKA, *op.cit.*, p. 105, 107.
[108] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, 157, 159.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[109] *Ibidem*, p. 33, 162, 34.
[110] W. P. MALM, *op.cit.*, p. 148.
[111] CORNELIU DAN GEORGESCU, *Elemente de funcționalism în melodica de joc oltenească*, in *Revista de etnografie și folclor*, Tom. 14, 1969, n° 2, p. 89.
[112] WILHELM BERGER, *Moduri și proporții. Studiu monografic*, in *Studii de muzicologie*, I, Bucarest, 1965, p. 305.
[113] G. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 44.
[114] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 318—319.
[115] MARIANA KAHANE, *De la sistem sonor la formă arhitectonică*, in *Revista de etnografie și folclor*, Tom. 24, 1979, n° 1, p. 12.
[116] C. BRĂILOIU, *Un problème de tonalité* ..., p. 286—287.
[117] M. KAHANE, *op.cit.*, p. 12, 16.
[118] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 283—285.
[119] Idem, *Sur une mélodie russe* ..., p. 371, 382.
[120] M. KAHANE, *op.cit.*, p. 19—24.
[121] C. BRĂILOIU, *Un problème de tonalité* ..., p. 287.
[122] GH. CIOBANU, *Muzica bizantină* ..., p. 81.
[123] GHEORGHE CIOBANU, *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină*, in *Studii de etnomuzicologie* ..., p. 114.
[124] A. GASTOUÉ, *op.cit.*, p. 86.
[125] GH. CIOBANU, *Elemente muzicale vechi* ..., p. 387.
[126] EUGENIA CERNEA, *Aspectul pendulatoriu al modurilor în cîntecul popular liric din Bihor și Valea Almăjului*, in *Revista de etnografie și folclor*, Tom. 12, 1967, n° 2, p. 125.
[127] P. CARP, *op.cit.*, p. 7.
[128] CORNELIU DAN GEORGESCU, *Observații asupra unor elemente de sintaxă unitare în folclorul muzical românesc* (mss.); *Considérations sur une musique « atemporelle »*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Théâtre, Musique, Cinéma, Tome XVI, 1979.
[129] W. WIORA, *op.cit.*, p. 204.
[130] W. P. MALM, *op.cit.*, p. 146.
[131] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 52, 151—153.
[132] *Ibidem*, p. 29.
[133] C. BRĂILOIU, *Sur une mélodie russe* ..., p. 384.
[134] L. BÁRDOS, *op.cit.*, p. 232.
[135] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 365.
[136] H. RIEMANN, *op.cit.*, p. 549.
[137] L. BÁRDOS, *op.cit.*, p. 211.
[138] C. BRĂILOIU, *Un problème de tonalité* ..., p. 295, 294, 303.
[139] Idem, *Sur une mélodie russe* ..., p. 328.
[140] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 161—162.
[141] *Ibidem*, p. 47, 51.
[142] W. WIORA, *op.cit.*
[143] C. BRĂILOIU, *Musicologie et ethnomusicologie* ..., p. 160, 155.
[144] Idem, *Ethnomusicologie* ... *II*, p. 175, 174.
[145] Idem, *Réflexions sur la création musicale collective* ..., p. 215.
[146] G. BREAZUL, *Idei curente* ..., p. 38.
[147] W. WIORA, *op.cit.*, p. 205, 187.
[148] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 72.
[149] C. BRĂILOIU, *Sur une mélodie russe* ..., p. 369.
[150] G. BREAZUL, *op.cit.*, p. 43, 45.
[151] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 324.
[152] G. BREAZUL, *op.cit.*, p. 19.
[153] *Ibidem*, p. 22.
[154] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 325—326.
[155] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 73, 72.
[156] W. P. MALM, *op.cit.*, p. 147.
[157] W. BERGER, *op.cit.*, p. 305.
[158] W. WIORA, *op.cit.*, p. 193.
[159] CONSTANTIN BRĂILOIU, *La Vie antérieure*, in C. Brăiloiu, *Opere*, II, p. 199—200.
[160] W. WIORA, *op.cit.*, p. 195, 196.
[161] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 201.
[162] W. P. MALM, *op.cit.*, p. 147.
[163] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 125—126.
[164] *Ibidem*, p. 69, 70.
[165] A. GASTOUÉ, *op.cit.*, p. 52.
[166] G. BREAZUL, *op.cit.*, p. 7, 8.
[167] C. BRĂILOIU, *Le Folklore musical* ..., p. 37, 40.
[168] G. BREAZUL, *op.cit.*, p. 9.
[169] C. BRĂILOIU, *Ethnomusicologie, II* ..., p. 173.
[170] Idem, *Musicologie et ethnomusicologie* ..., p. 160.
[171] CORNELIU DAN GEORGESCU, *Sensul valorificării folclorului în creația compozitorilor români contemporani*, in *Revista de etnografie și folclor*, Tom. 16, 1971, n° 5, p. 364.
[172] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 116.
[173] W. P. MALM, *op.cit.*, p. 189.
[174] C. BRĂILOIU, *op.cit.*, p. 176—177.
[175] A. DANIÉLOU, *op.cit.*, p. 126.
[176] G. CIOBANU, *Muzica bizantină* ..., p. 77.
[177] G. BREAZUL, *op.cit.*, p. 21.
[178] C. BRĂILOIU, *Sur une mélodie russe* ..., p. 313.
[179] W. WIORA, *op.cit.*, p. 189.
[180] A. GASTOUÉ, *op. cit.*, p. 85.
[181] C. BRĂILOIU, *Musicologie et ethnomusicologie* ..., p. 159.
[182] C. BRĂILOIU, *Réflexions sur la création musicale* ..., p. 216.
[183] C. BRĂILOIU, *La Vie antérieure* ..., p. 198—199.
[184] C. BRĂILOIU, *Musicologie et ethnomusicologie* ..., p. 149.
[185] W. BERGER, *op.cit.*, p. 306.
[186] *Ibidem*, p. 337.
[187] A. VIERU, *op.cit.*, p. 184.
[188] W. BERGER, *op.cit.*, p. 306.
[189] C. BRĂILOIU, *Ethnomusicologie II* ..., p. 171.
[190] Idem, *Sur une mélodie russe* ..., p. 323.
[191] Idem, *Ethnomusicologie, II* ..., p. 171.
[192] TIBERIU, ALEXANDRU, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Bucarest, 1965, p. 43, 54, 168, 174—186 et suiv.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCIA STURDZA BULANDRA

INTERPRÈTES, RÔLES, CRÉATIONS DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN (III)

L'art scénique des premières six décennies de ce siècle fut dominé par sa forte personnalité, non pas — comme on pourrait le croire — par sa longévité (née en 1873 — décédée le 20 septembre 1961). Sa formation intellectuelle d'ancienne élève de Titu Maiorescu, son excellente préparation philologique et didactique, son orientation tardive vers le théâtre en acte d'option lucide, furent à la source de son affirmation en tant que personnalité culturelle notamment. Tout au long de sa carrière, elle conduisit des troupes et des compagnies théâtrales, elle élabora des répertoires, elle forma de jeunes acteurs et dirigea avec une compétence inégalable des ensembles qui haussèrent le niveau des valeurs de l'interprétation scénique roumaine.

Jusqu'à l'entre-deux-guerres, son activité est liée, dans la plus grande mesure, à la direction qu'elle assumait de la compagnie Bulandra, Maximilian, Storin, Manolescu ; après la Seconde Guerre mondiale, elle fut l'animateur, le promoteur et le mentor du Théâtre Municipal, théâtre qui porte aujourd'hui son nom et qui, en de nouvelles conditions, continue l'esprit de son grand dévouement à la scène, sa probité professionnelle, son élévation artistique.

L'actrice Lucia Sturdza Bulandra avait trouvé ses modèles dans Eléonore Duse, Aristizza Romanescu et Agatha Bârsescu. De là, son naturel, sa simplicité, la qualité de son métier, sa diction impeccable, l'emploi de la voix comme d'un instrument aux multiples possibilités d'expression. Elle avait joué, par le passé, en d'innombrables pièces où prédominait le style causeur, mais les images artistiques qui jalonnent sa carrière s'appellent : Sapho, Marie Stuart (Schiller), Lisistrata (Aristophane), Catherine Ivanovna (Léonide Andreev), Mrs. Warren, Lioubov Andreevna (Tchékhov). Dans ces trois derniers rôles surtout — et Mrs. Warren état même devenue une de ses préférences répétées — certains traits caractéristiques de sa personnalité d'actrice ressortaient avec évidence : la sensibilité d'une note particulière, la vivacité, l'humour subtil, l'ironie, la force d'autosuggestion et, tout autant, la capacité de suggestionner les spectateurs.

Aussitôt après 1944 Lucia Sturdza Bulandra continua son activité au Teatrul Nostru *(Abracadabra,* mise en scène : Ion Sava), au Théâtre de Comédie *(Arsenic et vieille dentelle* de Kesselring, 1946/1947) et de nouveau, la même saison, au Teatrul Nostru où elle tentait la téméraire exploration interprétative de l'univers d'un des plus durs rôles du théâtre naturaliste, du théâtre en général — et je nomme *Thérèse Raquin.*

Devenue peu après la directrice du Théâtre Municipal, elle y joua tout ce répertoire qui allait lui apporter, au-delà de sa consécration, les grandes satisfactions d'un art ennobli et unanimement reconnu. Elle fut ainsi : Gurmijskaïa *(La Forêt* d'Ostrovsky, 1950/1951), Madame Clandon *(On ne peut jamais dire* de G. B. Shaw, 1951/1952), *Vassa Jeleznova* (de Gorki, 1953/1954), Madame Calafova (de Voitech Kach, 1953/1954), La folle *(La Folle de Chaillot,* de Giraudoux, 1957/1958), Céline Mouret *(Mamouret* de J. Sarment, 1959/1960) et Amanda *(Ménagerie en verre* de Tenessee Williams, 1960/1961), mais elle fut aussi la Mère de *Mon Fils* par Gergely Sandor, Valeria Zapan dans *Arcul de triumf* (L'Arc de triomphe), 1954/1955 et surtout la Savante de *Citadela sfărîmată* (La citadelle anéantie, (de Horia Lovinescu, 1945/1955).

Alors qu'elle était encore à une période de transition de ce qu'allait être une bril-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Lucia Sturdza-Bulandra.

lante carrière au service de l'art d'interprétation, Lucia Sturdza Bulandra se fiait entièrement au metteur en scène dont elle appréciait le travail et à la fonction créative duquel elle croyait ferme. C'est ainsi qu'elle procéda à l'égard de Ion Sava pour *Abracadabra* (1946), de Sică Alexandrescu pour *Arsenic et vieille dentelle* (1947), de Al. Finţi dans *Pentru cei de pe mare* (Pour ceux qui se trouvent en mer), 1949/1950, ce spectacle du Théâtre de l'Armée étant consigné par la presse du temps pour la grande dépense de travail du metteur en scène dans le but d'acquérir de la part des interprètes la simplicité du jeu et l'expression.

Son propre travail dans le rôle qu'elle tint dans la comédie d'Ostrovsky *(La Forêt)* fut enrichi par les résultats qu'elle obtenait, en même temps, à la suite de nouveaux efforts de créativité théâtrale. « Gurmijskaïa — devait-elle avouer plus tard — m'a appris beaucoup de choses. Ce fut une expérience qui m'ouvrait de nouvelles perspectives sur mon art. L'acteur ne peut jamais dire qu'il n'a plus rien

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

à apprendre. Il doit avancer au pas de ses contemporains. Il faut qu'il perfectionne son art en le filtrant par l'analyse du progrès, qu'il modèle son talent conformément aux tendances innovatrices. Surtout, qu'il ne se couche pas sur ses lauriers ! ».

Madame Clandon — Lucia Sturdza Bulandra s'engage avec aplomb dans l'ironie du paradoxe lucide de G. B. Shaw — c'était une « dure », une iconoclaste, une anticonventionnelle ; Céline Mouret — Lucia Sturdza Bulandra acquiert son non-conformisme en puisant à la source de jeunesse ... de la vieille. Le sarcasme, la vivacité dissimulée, l'esprit de famille bourgeois sont présents sur la scène « grâce à la vie dont elle échauffe et anime la scène, avec chacune de ses apparitions. L'humour et la candeur, la résignation et l'esprit de fronde, la douceur et le cynisme, la timidité et la désinvolture, le rire et le pleur ⟨ ... ⟩ ont construit avec une bouleversante force de conviction un caractère dramatique complexe » [1].

L'actrice a conféré de la prestance, de l'ingéniosité inventive, de la fantaisie créatrice et de la jeunesse artistique à des rôles de la dramaturgie contemporaine autochtone, tels que celui de Valeria Zapan *(Arcul de triumf)* ou celui de la savante Dinescu *(Cîtadela sfărîmată)*. À leur propos, elle avouait : «... j'éprouvais une sensation de plénitude, d'un intense vécu, de joie — oui, la joie que vous tirez de la conviction de participer à quelque chose de grand, d'émouvant, qui sert et réjouit la plupart. Et, comme tout ce que j'ai fait et entrepris au long de mon existence, je l'ai toujours fait et entrepris avec passion, sans doser ma participation, cette fois non plus n'ai-je pas procédé autrement. Mon adhésion fut totale et c'est pourquoi mon don de moi-même fut aussi total » [2].

L'interprétation de ces rôles relève précisément et tout spécialement du penser de l'actrice, de sa réflexion appliquée au personnage en question. Son fameux « savoir-dire », elle le mettait au service de ce processus de réflexion. « Le mot prononcé lapidairement était l'expression de la vitalité d'esprit, la logique pénétrante et vive dans la distribution des accents donnait un sens dynamique à ces répliques qui ont un certain fond livresque ⟨ ... ⟩. Et la réplique prononcée par Lucia Sturdza Bulandra n'est pas seulement l'affirmation d'une certitude, elle se transforme dans

Fig. 2. — Lucia Sturdza-Bulandra dans *La Forêt* de A. N. Ostrovsky (Gurmijskaia).

une intervention d'une intensité extrême sur la conscience de l'interlocuteur et, en dernière instance, sur la conscience du spectateur. De cette manière, le processus par lequel le personnage est pensé est développé en permanence dans les vastes perspectives d'un humanisme actif » [3].

Avec le temps, l'actrice avait acquis une intensité dramatique et une modalité d'expression, celles-là mêmes que lui ont offertes Mamouret et Madame Clandon, mais surtout Gurmijskaïa, Vassa Jeleznova, Valeria Zapan, la savante Dinescu.

Actrice de prestige de l'école réaliste, la plus authentique peut-être de l'école de diction — tout comme ses congénères (Ion Manolescu, G. Storin, Maria Filotti, et d'autres), Lucia Sturdza Bulandra auréole une carrière depuis longtemps déjà couronnée de succès par des réalisations artistiques qui demeurent un élément d'équilibre — ce qu'elles le furent d'ailleurs — et un exemple pour les jeunes générations.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Notes

[1] Fl. Tornea, *Mamouret de Jean Sarment*, in *Scinteia*, no. 4775, 6.III.1960.

[2] Lucia Sturdza Bulandra, *Roluri de neuitat*, in *Gazeta literară*, no. 26, 23 juin 1960.

[3] Olga Flegont, *Unele probleme ale rostirii cuvîntului în arta interpretativă contemporană*, in *SCIA*, année V, 1960, 1, p. 20.

Simion Alterescu

ION MANOLESCU

Il fut l'un de ceux qui ont dominé les scènes bucarestoises de l'entre-deux-guerres.

Ancien directeur — tout seul ou comme associé — de quelques compagnies théâtrales prestigieuses (Le Théâtre de Comédie, avec Tony Bulandra et Al. Mihalesco ; L'Excelsior ; La Ligue Culturelle ; la Compagnie Bulandra-Maximilian-Storin-Manolescu), acteur de la première scène du pays, professeur au Conservatoire depuis 1927 où il succédait à C. I. Nottara, Ion Manolescu (2 mars 1881 — 27 décembre 1959) [1] se trouvait néanmoins, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, dans l'injuste situation de retraité du Théâtre National bien qu'il fût encore dans la plénitude de sa capacité créatrice.

L'acteur qui, dans l'interlude des deux guerres, avait marqueé la conscience des spectateurs par l'image de quelques héros du grand répertoire (Hamlet, Richard III, Ivan Karamazov, le dr. Rank — *Nora* de Ibsen — , Oswald — *Les Revenants* —, Karenin, Fedia Protasov — *Cadavre vivant* — , Kersentsev — *La Pensée* de Leonid Andreev — , Nekhlioudov — *La Résurrection* — , Trofimov — *La Cerisaie)* poursuivait à présent son activité artistique en des tournées occasionnelles ou sur des scènes des théâtres particuliers ; mais un jour il se vit rappeler au Théâtre National afin de contribuer de sa riche expérience et de son talent à la nouvelle vie théâtrale du pays. Durant les quinze années qu'il a encore vécues après la Libération [2], on constate non seulement une fiévreuse reprise de l'activité créatrice mais encore l'application d'un abord de facture toute nouvelle dans l'interprétation.

Pour Ion Manolescu, comme pour tous les interprètes, d'ailleurs, formés dans l'esprit des écoles de A. Davila, Paul Gusty et C. I. Nottara, l'art de l'acteur est en premier lieu un art de la diction. Tous ceux-là étaient soucieux de leur voix et des moyens qui puissent le mieux, en l'utilisant, retenir l'attention du public par une harmonie nuancée, par le rapport que la parole établit entre l'acteur et le spectateur. Cependant, à la différence des acteurs déclamateurs, ceux qui avaient été formés à l'école de la diction partaient de la prémisse que la voix est précisément le moyen de reconstituer aussi authentiquement que possible les épisodes existentiels (c'était le cas de Lucia Sturdza Bulandra, de Maria Filotti, de George Vraca et, sans doute aussi, de Ion Manolescu).

De même que ceux que nous venons de nommer, de même que d'autres encore, Manolescu avait été le disciple de Nottara, relevant de l'école d'un art de l'acteur fondé sur la diction, sur le « savoir-prononcer ». Rétrospectivement, Ion Manolescu considérait son maître avec certaine circonspection, en saisissant ce qui dans l'art de celui-là avait néanmoines évolué au cours de ses dernières années de carrière théâtrale : « . . . en un temps où la pratique d'acteur tenait de l'école déclamatoire avec sa manière de parler sur la scène, souvent avec ou sans raison, emphatiquement, pompeusement, artificiellement, il a su s'éloigner lorsqu'il était nécessaire de l'école romantique, en évoluant dans beaucoup de ses créations non pas vers le naturalisme mais vers le réalisme, tout en restant fortement impressionné par l'école française. Cette influence ne cessa pas d'agir, évidemment, mais seulement autant qu'il le fallait et où il fallait et, surtout, dans le répertoire classique, dans la tragédie » [3].

Chez Manolescu, c'était son attitude à l'égard de l'émission vocale du texte dramatique, à l'égard de la consonance qui devait s'établir entre la représentation vocale et la représentation scénique, qui conditionnait ses modalités d'expression. Comme ses congénères (Lucia Sturdza Bulandra, George Storin, George Vraca), il reste l'acteur d'un rapport harmonieux s'établissant entre la parole et le comportement scénique, l'adepte des reconsti-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

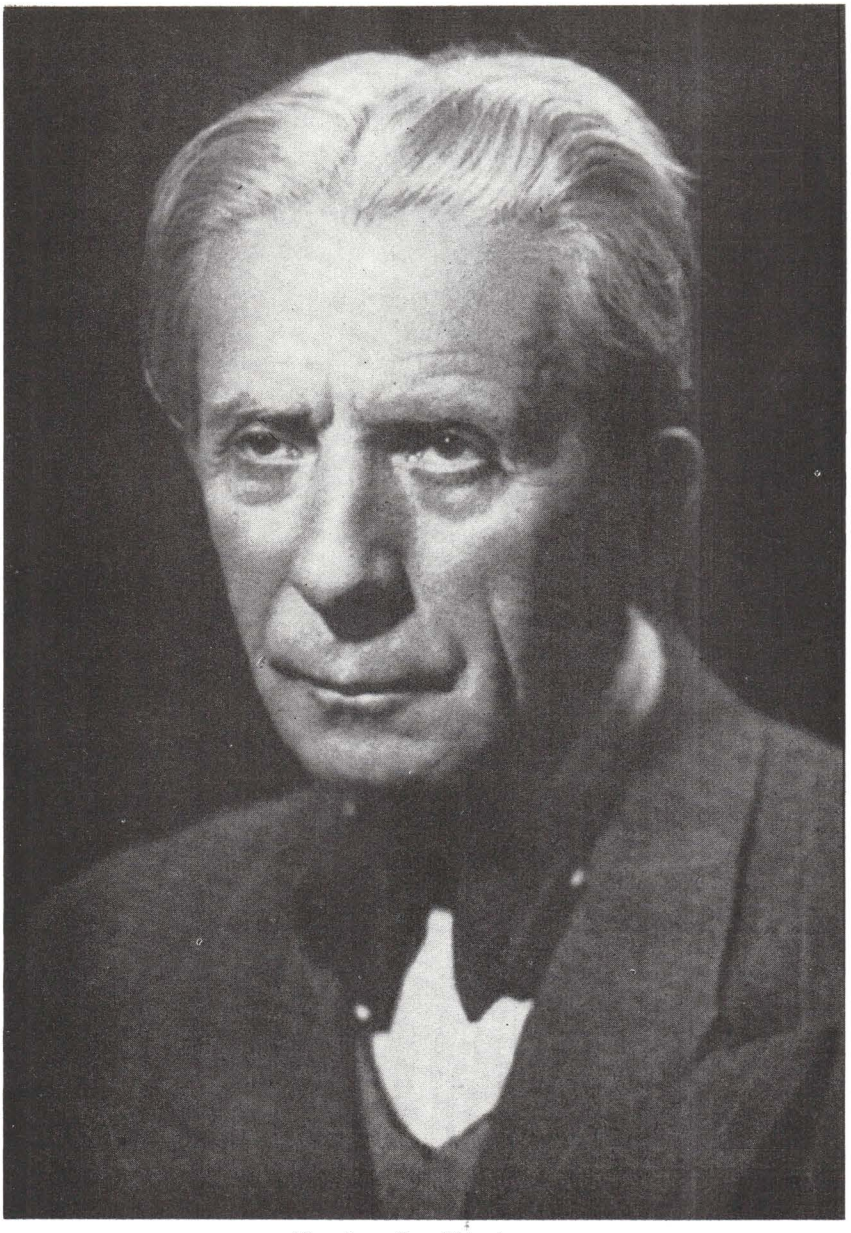


Fig. 3. — Ion Manolescu.

tutions de la réalité existentielle aussi véridiquement que possible à travers la voix et la diction. Tout en continuant à jouer des rôles du grand répertoire national et universel, tout en interprétant d'autres de la nouvelle dramaturgie [4], Manolescu les aborde néanmoins, chaque fois, dans une manière neuve. Avec chaque personnage représenté, il s'approche toujours plus de la vie, « mettant de côté tout ce qui est de la pose, de l'artifice, de la déclamation ou de l'exagération », « reflétant ⟨la vie⟩ dans ses aspects les plus caractéristiques » [5]. L'interprète inoubliable qu'il fut de Satin et de Gloucester était d'avis que dans le théâtre roumain le réalisme avait pénétré avec Ion Niculescu, Ion Brezeanu, N. Soreanu, Petre Liciu et certains autres. Aussi, stimulé par l'exemple de ceux-là et par Paul Gusty notamment, Manolescu mit son art au service de « la méthode et des principes du théâtre réaliste » [6]. Celui qu'Aura Buzescu tenait pour « la gloire du théâtre roumain pendant plus d'un demi-siècle », arrivait à l'apogée de son art d'acteur après 1944.

À présent, sa propension pour le grand répertoire russe il la confirme à partir de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Ion Manolescu dans *Hamlet* de Shakespeare.

données nouvelles. L'ancien interprète d'Ivan Karamazov, de Fedia Protasov, de Nekhlioudov, apparaît maintenant, en mars 1948, dans le rôle d'Ivan Kolomitsev *(Les Derniers)* et, en octobre de la même année — après sa rentrée au National — dans le rôle de Satin *(Les Bas-fonds)*. Le voici, lui, l'acteur « de la voix », l'acteur dont le grasseyement avait charmé des générations de spectateurs, devenant un acteur soucieux surtout d'une problématique humaine que chacun de ses rôles recélerait. Au cours de cette nouvelle période de sa carrière, ses créations représentent des modèles de probité professionnelle, de conscience artistique, ils sont le résultat de sa personnalité marquante et, chaque fois, relèvent d'une vision le conduisant à la matérialisation de la spiritualité du personnage à travers une image scénique d'une qualité toute neuve.

Ainsi, avec Ivan Kolomitsev, on se rend compte que l'acteur tente d'enrichir sa conception du jeu de scène et de rénover sa manière de jouer. On sent que cette interprétation est issue d'un esprit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dynamique — convaincant, analytique, critique — par lequel l'acteur entend rendre le propre dynamisme du personnage gorkien. Mais, qui plus est, ce spectacle *(Les Derniers)* témoigne d'une tentative collective — dans laquelle Ion Manolescu s'intègre — dans le but de réaliser un nouvel esprit d'équipe dont le résultat concret soit un spectacle artistiquement réussi où chaque acteur équilibre son rôle de manière à ne pas faillir à l'idée d'ensemble et à l'idée générale du spectacle. Dans Satin, bien que le spectacle *(Les Bas-fonds)* ne fût pas le résultat d'un travail d'ensemble, Ion Manolescu ne réalise pas moins une de ses grandes créations aux côtés de N. Băltăţeanu (le baron), G. Storin (l'acteur), G. Ciprian (Clesci). Avec « le procureur » *(Mon fils)*, il accumule des traits de perfidie, d'ironie, d'insinuation ou de brutalité pour œuvrer l'image caractéristique du représentant d'un régime terroriste : cruauté despotique et inhumanité glaciale. Ce rôle vient au fond marquer la continuation évolutive de sa vision critique du gendarme de la bourgeoisie tsariste qu'avait été en son temps Ivan Kolomitsev.

La diversité de ses moyens d'interprétation résulte aussi du savoir et du soin minutieux avec lesquels il recherche des moyens d'expression pour mieux révéler sur la scène le caractère d'humanité soit du vieil émailliste Matas Atvasaar *(Argile et porcelaine)*, soit d'un « homme quelconque » (Sviokolkine), soit d'un artiste (Ilia Golovine). Mais la preuve suprême de son interprétation de nouvelle facture — complexe et de haute tenue —, c'est Gloucester *(Le Roi Lear)* qui nous la donne et qui reste comme l'apothéose venant clore une carrière d'exception.

Pour Ion Manolescu, chaque rôle était devenu un « problème humain », l'occasion de réévaluer des traits spirituels qui ne s'exprimaient plus uniquement par la voix. Ivan Kolomitsev, Satin, Gloucester sont autant de preuves de la révision de son jeu, de l'adoption d'une nouvelle attitude de création ; ils sont aussi autant d'échelons marquant la remarquable ascension artistique de l'école d'interprétation roumaine dans le théâtre contemporain.

Notes

[1] Voir les données biographiques et l'activité de l'acteur jusqu'en 1944, in *Istoria teatrului în România*, vol. III, Bucarest, 1973.

[2] En 1959 lorsqu'il décéda, il répétait son rôle principal, Mathias Clausen, du drame de G. Hauptmann, *Au crépuscule*.

[3] Ion Manolescu, *Amintiri*, Bucarest, 1962, p. 246.

[4] Après 1944, Ion Manolescu joua : Manasse dans la pièce homonyme de R. Roman à l'ancien Théâtre Municipal (1944/1945) ; Ivan Kolomitsev (*Les Derniers* de M. Gorki) à l'Odéon, 1947/1948 ; Satin (Les *Bas-fonds* de M. Gorki) au National de Bucarest, 1948/1949 ; Jemănar (*Cetatea de foc* — La Citadelle de feu — de M. Davidoglu) au National de Bucarest, 1949/1950 ; Matas Atvasaar (*Argile et porcelaine* de Arvid Grigulis) au National de Bucarest ; le Procureur (*Mon fils* de Gergely Sandor), au Théâtre de l'Armée, 1950/1951 ; l'Ingénieur (*Schimbul de onoare* — La Relève d'honneur — de M. Davidoglu) au National de Bucarest, 1953/1954 ; Ilia Golovine (de la pièce de Serge Mikhalkov) même saison, pareillement au National de la Capitale, suivi en cette année toujours par Sviokolkine (*Un homme quelconque* de L. Leonov) au Municipal et en 1954/1955 par Gloucester (*Le Roi Lear*) au National de Bucarest.

[5] Ion Manolescu, *op.cit.*, p. 240.

[6] *Ibidem*.

Simion Alterescu

MARCEL ANGHELESCU

Remarqué de bonne heure après ses débuts — datant d'avant la Seconde Guerre mondiale —, Marcel Anghelescu (1910—1977) s'entendait à faire de n'importe lequel de ses rôles et même de ceux qui ne représentaient pas grand'chose ni pour le dramaturge et ni pour son expérience d'acteur, une présence scénique mémorable grâce, à notre avis, non pas à une désinvolture superficielle, mais précisément à l'abord soigneusement préparé du thème confié et, sans doute, à un travail honnête. L'étude zélée, la documentation minutieuse — faite avec esprit de curiosité et plaisir intellectuel —, l'élaboration organisée des traits caractéristiques du personnage en cause, la recherche de correspondances concrètes exprimées à travers une action scénique individuali-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sant le personnage (démarche professionnelle que l'acteur décrit lui-même dans son livre *Trei fețe caragialești* — Trois personnages de Caragiale — 1958), ont rangé Marcel Anghelescu au cours des trente dernières années de sa carrière parmi les plus intéressants acteurs de « composition » du théâtre roumain moderne. Il réussissait en effet de ces « compositions » d'un naturel séduisant, issues de son art d'annuler la rampe, d'assouplir et de rendre subtils les « effets » élaborés, de mettre de l'allant dans ses contrastes et de la cohésion dans les détails. Le naturel dont il s'enveloppait — et même dans un rôle particulièrement pittoresque — était assurément le résultat d'une aptitude personnelle mais aussi bien d'une estimation précise, renseignée, du comportement de son personnage au point de vue social et psychique, d'où le rythme intérieur, la voix, la gesticulation, toute l'apparence de l'acteur. Un premier groupement des rôles joués au National de Bucarest comprendrait ceux de caractère satirique, la plupart avec de (naturelles et explicables) ramifications et réverbérations dans les autres groupements possibles — néanmoins différemment intenses. Et dans le rôle de Pristanda *(O scrisoare pierdută* — Une lettre perdue — de Caragiale, 1948/1949) et dans celui d'Ipingescu *(O noapte furtunoasă* — Une nuit orageuse — du même, 1949/1950), l'acteur réussit à s'intégrer aux vues du metteur en scène Sică Alexandrescu qui se proposait de rétablir sur la scène « le caractère réaliste critique » des comédies de l'illustre dramaturge et à présenter à nouveau ses personnages comme « des êtres humains » pourvus d'un « état civil » (alors que, selon lui, les mises en scène de l'entre-deux-guerres les avaient transformés en de véritables « paillasses » [1]). Les particularités de comportement des personnages, introduites par l'acteur, furent essentielles par la charge de significations impliquées dans l'assise de ces rôles sur des bases sociales et idéologiques. Ainsi, interprétait-il Pristanda — ce gardien de « l'ordre » et cet « homme de confiance » — dans toute sa duplicité, une repoussante crapule en uniforme, un lèche-cul avec ses supérieurs, cependant que brutal avec tous les autres, avec cela comique dans ses « ondoiements » hypocrites et ses manœuvres à la recherche des profits, toujours prêt, s'il vaut mieux, à passer dans les rangs de l'adversaire politique. Significatif et décisif dans ce sens (et, tout autant, dans celui du mode d'élaboration du rôle) fut le schéma du mouvement scénique adopté par l'interprète en s'inspirant des pas d'une danse folklorique portant par hasard le nom du personnage — quelques pas à droite, quelques autres à gauche ! La même chose pour Ipingescu, apparenté par bien des côtés à Pristanda, ce personnage exigea tout d'abord de la part de l'acteur une documentation sur la première interprétation du rôle — celle de Ștefan Iulian. Pareillement de cette autre « composition » satirique mémorable : Alecu Filipescu Vulpe *(Bălcescu* de Camil Petrescu, 1948/1949), dont il fit une habile caricature modelée sur les physionomies de l'époque qu'il étudia avec soin, un masque fort réussi, « décrépit, boursouflé, avide ⟨...⟩. Son regard filtrait sous des paupières à demi baissées sur les poches flasques de ses yeux vides de toute lumière. Une voix avinée et lasse à force d'avoir trop bien vécu. C'était un vilain masque. Soulevant à la fois le rire et l'hostilité » [2]. Son souci du masque ne le quittait jamais et il le solutionnait de manières diverses, plus ou moins proches de son propre aspect. Nouvelle caricature pour Dobcinski *(Le Réviseur* de Gogol, 1952/1953) : « Une face cramoisie, aux grands yeux, bêtement équarquillés, pleins d'étonnement » [3]. La teinte du visage n'était pas l'effet du hasard, elle se justifiait tout au contraire par l'agitation continue, intérieure et extérieure, d'un individu sans cesse dépêché en mission, surpris lui-même des nouvelles que, hors d'haleine, il apportait.

Totalement différent, un autre groupement de rôles comprendrait les personnages témoignant d'un intense tourment intérieur, d'une combustion dramatique hors du commun, des exemplaires vivant ardemment leurs idées, leurs sentiments. Il n'est pas exclu que le premier rôle dans ce genre — en tout cas révélateur de nouvelles ressources de son jeu de scène — fût Hlebnikov *(O chestiune personală* — Une affaire personnelle — de A. Stein, 1955/1956), un personnage de grande probité morale. De la même famille de rôles, Petre Teiu *(De n-ar fi iubirile* — Si les amours n'étaient — de Dorel Dorian, 1961/1962), le type du héros contemporain pour lequel vivre signifie s'engager à plein et à jamais dans l'effort de la collectivité, en accord avec les nobles aspira-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tions de ses camarades. L'interprétation de Marcel Anghelescu sut éviter les clichés emphatiques, les intonations peu naturelles, pour se maintenir dans la sobriété, le verbe et le geste concentrés, des qualités que l'on retrouvait d'ailleurs chez d'autres personnages du genre, tel Axinte (*Ancheta* — L'Enquête — de Al. Voitin, 1962/1963) qu'il a défini par « une autorité empreinte d'humanité et avec un pathos retenu »[4]. Relevant d'un profil psychique autre — marqué par l'ambiance sociale dans laquelle se déroulait l'existence du personnage — , soumis à d'autres dominantes psychologiques, Eddie Carbone (*Vedere de pe pod* — Vue du pont — de Arthur Miller, 1965/1966), « simple, humain, naïf et légèrement effrayé par la passion qui commence à prendre possession de lui-même », soigneusement construit[5], représente en somme un essai professionnel nécessaire. Il conviendrait encore de rappeler ici certains de ses personnages historiques, comme Mihail Kogălniceanu (*Cuza Vodă* de M. Ştefănescu, 1958/1959) — un hommage rendu à l'intelligence politique mise au service de la patrie — , ou bien comme Matei Mille (*Căruța cu paiațe* — Le chariot aux paillasses — du même auteur, 1952/1953), également un hommage, mais rendu cette fois à tous ceux qui, en affrontant d'innombrables obstacles, ont toutefois donné des ailes « à cet ciselet que fut /à l'époque — n.n./ le théâtre roumain ». Millo — Bădia est resté une création mémorable (« de la vie, de la personnalité, du sens »[6]) et, de la part de l'acteur, l'occasion d'une émouvante profession de foi.

Nous n'aurons garde d'oublier ses rôles faits de « pittoresque ». Cet Abdila (*A treia Patetica* — La troisième Pathétique — de N. Pogodin), cet Ali (Maria de Vasile Iosif — (les deux en 1959/1960 — dont il a fait des miniatures d'une composition minutieuse illustrant avec strictesse une appartenance géographique et socio-historique, peut-être aussi davantage. Une réalisation au croisement de la caricature acidulée, de la recherche psychologique et du portrait pittoresque, comme le fut Cebutîkin (*Trei surori* — Les trois soeurs — de Tchéchkov, 1949/1950),

Fig. 5.—Marcel Anghelescu (Bogoiu) et Gina Patrichi (Corina), dans *Le jeu des vacances* de Mihail Sebastian, Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », 1963/1964.

témoigne toutefois de possibles orientations de son art d'interprétation qu'ultérieurement d'ailleurs l'acteur clarifia.

La cohérence significative des compositions de Marcel Anghelescu se percevait telle qu'il la concevait — en étroite dépendance de son tonus de vitalité, celui-là même que plus d'une fois la critique consigna à travers ses manifestations symptomatiques : l'infatigable sautillement (de Pristanda), « les mouvements molasses et lents » (de Vulpe), « ce quelque chose d'asthmatique et de brisé à la fois dans la voix » (Dobcinski), le geste « tantôt ample, ondoyant, tantôt bref et ferme » (Matei Millo), les mouvements « timides, gauches, abruptes ou las » (d'un Hlebnikov). Par la sphère de présentation véridique de la signification des personnages, dont relevait le jeu d'acteur de Marcel Anghelescu — une sphère qu'il appuyait de manière organique et métaphorique — , l'art d'interprétation de notre acteur le plaçait dans le courant du réalisme scénique moderne.

Notes

[1] Sică Alexandrescu, *Caiet de regie pentru « O scrisoare pierdută » de I. L. Caragiale*, Bucarest, 1953, p. 7.

[2] Florin Tornea, *Drumul spre Hlebnikov*, in *Teatrul*, no. 1, avril 1956, p. 28.

[3] *Ibidem*.

[4] Radu Popescu, in *Magazin*, 6 avril 1963.

[5] Ana Maria Popescu, in *Contemporanul*, 8 octobre 1965.

[6] Florin Tornea, *op.cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CORNELIU DUMITRAȘ

Corneliu Dumitraș [1] (n. 1939) individualise ses personnages par la dynamique interne de son jeu de scène, soit qu'il interprète des personnages contestataires (Lucio) ou non-conformistes (Bubi) « avec une présence polémique convaincante», soit que, farouche, il concentre jusqu'à l'essence l'esprit de révolte et les aspirations vers la pureté et la lumière (Ion), soit enfin qu'il remplisse la scène de jeunesse et d'espoir (Billy), qu'il plonge dans un silence profond, lourd, éloquent (Marat) ou qu'il construise « simultanément sur la verticale » la figure aux traits contradictoires d'un personnage jouant avec aplomb ses effrois et son mensonge (Sandu). La force dramatique de son interprétation naît de la densité de son art, du sens de profonde pénétration qu'il prête à la confession — un discret et troublant mélange d'humour, de tristesse, de poésie et de vitalité. Corneliu Dumitraș a de la « verve, de la mobilité d'esprit, un humour sympathique et désarmant, il s'entend à tracer finement la nostalgie, le rêve, le renoncement. De tout cela prend naissance un Billy vivant et fantaisiste » [2]. Une année après, il dessine « sous un masque fort original et en ayant le courage de ce masque » [3], avec une sensibilité étouffée, avec une pleine maîtrise des moyens d'expression, un personnage qui plonge dans la tristesse et le silence, déchiré par une agitation intérieure intense et retenue (Marat).

Par une mise en relief, continuelle et agressive, d'un jeu non-conformiste et par la création d'un second plan du personnage — voilé par une amertume diffuse —, par une transparence empreinte de poésie, par un humour franc à travers lequel il approfondit, paradoxalement, le drame, la confrontation du vrai et du mensonge, celle de courage et de la lâcheté, de la sincérité et de l'hypocrisie, deviennent chez Dumitraș des manifestations d'une acuité maximale, insupportable (Ion — *Acești îngeri triști*). Ou bien, par exemple aussi, le rôle de Dragomir (*Năpasta*) devient-il, dans son interprétation, une création profonde et inédite si on la compare aux autres, antérieures. Dumitraș descend en effet jusque dans les plus profondes et insoupçonnables couches de l'existence et de la conscience de son héros, il dévoile ses faiblesses, son inépuisable soif de vivre et d'aimer. Harcelé par le spectre du crime commis, torturé par l'attente, écrasé par le fardeau d'un amour imparfait, Dragomir est présenté sous les traits d'un personnage complexe, entrant en relations contradictoires et sans cesse imprévues avec les autres et non seulement ses relations bien connues avec Anca et Ion-le-fou en sont modifiées mais encore celles d'entre ces deux, au nom d'une vérité existentielle élémentaire que l'acteur exprime avec perspicacité.

Dans la mesure où Dragomir apparaît comme dominé par ses sentiments, ses anxiétés et sa force de tempérament, pour autant le Secrétaire de parti de *Da sau Nu* est-il interprété avec retenue, avec les moyens d'un jeu concentré, la voix neutre et inflexible, les gestes d'une égale amplitude. L'accumulation dramatique, il la réalise de manière particulièrement concentrée, avec des détails essentiels et des silences soupçonneux, avides de savoir; sa décision finale, tranchante, irréversible, tout en ne modifiant pas son attitude générale, exprime pourtant l'évolution intérieure spectaculaire du personnage.

Corneliu Dumitraș crée avec une authenticité robuste, avec une vitalité intérieure, parfois retenue et filtrée, d'autres fois explosive, l'existence du personnage en question, soit qu'il interprète des rôles de petite envergure: Boby de *Cin-Cin*, Cirin de *Neîncredere în foișor* (Se méfier des combles), Petre de *Absența* (L'Absence), soit l'un des rôles-clé d'une pièce; l'originalité de son art relève d'une puissante réunion de vigueur artistique et d'étrange, douloureuse sensibilité, le tout porté au plus haut registre de la technique d'acteur.

[1] Diplômé (1961) de l'Institut d'Art théâtral et cinématographique de Bucarest (classe du pr. Ion Finteșteanu). Débuts, l'année même, au Théâtre Régional, dans le rôle de Vasca Okoroc de *Trenul blindat* (Train blindé) de Vs. Ivanov; détaché à Galați au cours de la saison 1961—1962, il y joue dans *Mi se*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pare romantic (Cela me semble romantique) de Radu Cosașu, ainsi que dans *Poveste din Irkuțk* (Un Récit d'Irkoutzk) d'Arbuzov. Il revient au Théâtre Régional et, depuis 1965, il fait partie de l'équipe d'acteurs du Théâtre Giulești. Ses rôles les plus importants : *Billy mincinosul* (Billy le menteur) dans la pièce homonyme de Keith Waterhouse et Willys Hall (1965/1966), Marat dans *Bietul meu Marat* (Mon pauvre Marat) d'Arbuzov (1965/1966), Boby de *Cin-Cin* par Fr. Billetdoux (1965/1966), Cirin dans *Neîncredere în foișor* (Se méfier des combles) de Nelu Ionescu (1966/1967), le Sergent Trotter dans *Cursa de șoareci* (La Souricière) d'Agatha Cristie (1968/1969), Petre dans *Absența* (L'Absence) de Iosif Naghiu (1969/1970), Ion dans *Acești îngeri triști* (Ces anges tristes) de D. R. Popescu (1969/1970), Lucio dans *Măsură pentru măsură* (Mesure pour mesure) de Shakespeare (1971/1972), Platerkin de *Vassa Jelesnova* de Gorki (1972/1973), Bubi de *Casa care a fugit pe ușă* (La Maison qui s'est sauvée par la porte) de Petru Vintilă (1972/1973), Vasile dans *Sîmbătă la Veritas* (Samedi au Veritas) de Mircea Radu Iacoban (1973/1974), Dragomir dans *Năpasta* (Fausse accusation) de I. L. Caragiale (1973/1974), Oliviu dans *Pasărea Shakespeare* (L'Oiseau Shakespeare) de D. R. Popescu (1974/1975), Veliciu Costin dans *Descăpățînarea* (La Décapitation) d'Al. Sever (1976/1977), le « secrétaire de parti » de *Da sau Nu* (Oui ou Non) d'Alexandr Ghelman (1976/1977), Sandu de *Goana* (La Course) de Paul Ioachim 1977/1978), etc., etc.

[2] I. P., *Sensul situației comice*, în *Teatrul*, 1965, no. 12, p. 78.

[3] Radu Popescu, *Teatrul Muncitoresc C.F.R. « Bietul meu Marat »* de Alexei Arbuzov (Théâtre Ouvrier C.F.R. — « Mon pauvre Marat » d'A.A.) în *România liberă*, 1966, mars 23.

Ana Maria Popescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'ART DE L'ACTEUR ET LES CRITÈRES DE LA CRITIQUE THÉÂTRALE ROUMAINE AU DÉBUT DU XXe SIÈCLE

Ion Cazaban

Dès la fin du XIXe siècle les critiques et les exigences formulées dans la presse quotidienne, les articles des plus connus publicistes dans les revues importantes de l'époque ont imposé la nécessité de réformes dans notre théâtre ; c'est le moment où se dessine le cadre théorique pour les changements envisagés dans l'art scénique roumain. Et ce n'est pas par hasard que dans l'une de ces revues qui apportent leur point de vue dans ce débat à directions multiples « sur la réorganisation des institutions d'art » — la revue *Literatură și artă română* — , apparaissent des articles de Al. Davila, le futur metteur en scène et animateur de notre théâtre des premières deux décennies du XXe siècles. C'est sans doute sous l'influence de Davila que le directeur de la revue, Nicolae Petrașcu, écrira sur les exigences du théâtre moderne où « les exagérations qui caractérisaient autrefois l'acteur, le ton grandiloquent, les grandes gestes, la méthode mnémotéchnique de réciter les vers sans que l'intelligence y prenne part» [1], aspects d'un romantisme dépassé et habitudes d'une pratique qui ne pouvait être considérée comme créatrice, ne sont plus permis. Il convient de souligner qu'avant même de mettre en discussion les nouveaux moyens et procédés scéniques adéquats aux changements désirés, on indique comme qualités essentielles de « l'acteur accompli », l'intelligence — pas seulement technique, strictement professionnelle —, sa façon de pensre, son pouvoir de s'identifier au rôle, fondé sur et augmenté par une connaissance de la diversité des caractères humains. Pour le metteur en scène Al. Davila — directeur du Théâtre National de Bucarest de 1905 à 1908 et de 1912 à 1914, ayant son propre théâtre en 1909 — 1912 — la mission de l'acteur c'est de rendre claire « l'image de l'âme humaine », ce qui n'est guère possible sans une compréhension claire et sûre du rôle.

Le théâtre du passé est considéré comme un théâtre des trucs de métier et des vieux clichés hérités d'acteur en acteur, un théâtre qui n'a rien de la vie, incapable de gagner le public de l'époque, attiré maintenant par le spectacle joué avec naturel, avec toutes les apparences de la réalité. Les mouvements stéréotypés des interprètes, l'obligation de ne pas parler en tournant le dos au public ou d'un coin éloigné de la scène deviennent des motifs d'ironies pour Ioan Livescu [2], acteur adepte du naturel. Quand au début du siècle il interprétera le rôle du juge d'instruction Mouzon du drame *La Robe rouge* de Brieux, il fréquenta pour se documenter les salles des tribunaux, assista au séances, étudia les figures offertes par la vie, considérant que seulement à condition de « ressembler à la vérité » son personnage réussira à émouvoir les spectateurs. Toujours de ce temps-là, pour obtenir « l'atmosphère spécifique » de la pièce — l'atmosphère d'une caserne de cavalerie allemande — on avait répété pendant un mois « en uniforme d'uhlan, avec des bottes, des éperons, des casques et des sabres ⟨ . . . ⟩ tous authentiques, apportés directement d'Allemagne» — se souvenait un autre acteur, Petre Sturdza [3]. Les références aux interprétations véristes ou naturalistes, aux spectacles d'Antoine ou de Reinhardt sont fréquentes, car elles apportaient des exemples pour ce que l'on avait dénommé en deux mots le « nouveau courant » qui s'était affirmé au théâtre, courant encouragé et soutenu par une dramaturgie dans laquelle « *les héros* disparaissent de plus en plus laissant la place aux *hommes* » [4]. On critique les interprétations qui rendent *vide de vie*, qui déforment ou ignorent l'individualité expressive des personnages dramatiques, mais aussi les pièces — mélodrames, comédies légères — avec une influence néfaste sur le jeu de l'acteur. On veut apporter l'humain sur la scène et on fait des recherches en ce sens car humain est équivalent de complexité : complexité des facteurs dé-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

terminants extérieurs, source d'une catégorie de conflits, ou la complexité des tourments et des changements d'âme (dans le drame psychologique, très apprécié à un moment donné). Emil D. Fagure — nom qui faisait autorité dans la critique théâtrale — voyait une explication de l'intérêt suscité par les *hommes-personnages* du nouveau courant théâtral dans le fait qu'ils se montrent dans toute la vérité de leur existence, « ainsi qu'ils furent conçus par l'hérédité psychologique et physiologique, par l'éducation, le milieu où ils se sont développés, l'instruction reçue, les événements de leur vie ». L'appel à « l'intelligence », à la pensée de l'acteur se précise ainsi, dans le sens que, par leur caractère humain, ces personnages sont « des êtres complexes », exigeant donc « un jeu complexe » [5]. L'acteur est conseillé de considérer son rôle comme une complexité humaine, de connaître, par sa propre expérience, quand il peut, le milieu où s'est formé le *caractère* ou qui avait rendue possible la *situation* de son personnage. C'est le moment où s'élargit beaucoup la sphère des problèmes qui engagent l'acteur en train de préparer son rôle : l'observation directe des réalités de la vie, leur compréhension par le truchement de sciences comme la sociologie et la psychologie. C'est une attitude intellectuelle qui constitue la prémisse d'une véritable réforme au théâtre, dont les aspects sont frappants et immédiats ou plus subtils et de perspective.

Sur la nécessité et sur la réalisation de cette « réforme», sur la contribution décisive de Al. Davila — mentor du théâtre roumain en cette période d'avant la Première Guerre mondiale — ont été écrites des pages essentielles. Elles mettent en évidence les efforts faits pour rapprocher la scène de la réalité, la préoccupation pour un spectacle véridique, la place que doit tenir dans ce spectacle la composition de l'acteur, l'interprétation vue comme un acte collectif qui réclame la présence du metteur en scène et son mérite pour ce qui est d'une « conception unitaire ». On avait beaucoup discuté à cette époque de l'activité du metteur en scène, de sa capacité de conception intégrante de l'ensemble des interprètes, quand la conduite scénique de chaque personnage doit être l'expression des facteurs déterminants et des relations avec le milieu où l'action se passe, avec les événements. Pour l'actrice Lucia Sturdza — qui avait fait partie de la troupe de Al. Davila et qui publia par la suite, le livre *L'Acteur et l'art dramatique* (1912) — une interprétation ne devient parfaite que si elle assimile la conception du metteur en scène ; il existe une interdépendance fertile dans la préparation du spectacle, entre les interprètes et le metteur en scène, menant, dans les formes parfaites, à une correspondance entre la complexité de la vie et la complexité de la représentation théâtrale.

De nombreuses considérations critiques parues dans la presse de l'époque attestent cette exigence fondamentale d'après laquelle l'interprétation « en révélant cette habilité supérieure ⟨...⟩, qui touche au naturel », fait se cristalliser sur la scène « un coin synthétique de vie » [6]. Et les acteurs ne sont pas rares, qui, ainsi que l'avait souhaité Livescu, réussissent « à séduire le public » de sorte « qu'à la fin il déclare convaincu : *c'est de la vie*, cependant que le rideau tombe lui rappelant tout à coup qu'il est au théâtre » [7]. En regardant jouer Constantin Radovici, l'écrivain Gala Galaction se demandait, comblé par l'émotion : « est-ce un acteur qui attend son tour et sa réplique ou bien est-ce un homme, chez lui, agité de soucis, de projets, de douleurs et d'espoirs, d'attente et de crainte ? » Pour l'émotion ressentie, il donne l'explication : « à la vie nous répondons avec la vie, au sentiment avec le sentiment. Nous ne sommes plus au théâtre, au moins pas à n'importe quel théâtre » [8]. Quant au jeu de Marioara Voiculescu, on peut s'exclamer : « ce n'est plus du théâtre, c'est de la vie » [9]. L'intérêt énorme provoqué par la création d'Aristide Demetriad dans *Hamlet*, est d'avoir présenté sa « souffrance ⟨...⟩ si humaine ». La recherche et la découverte par l'acteur de l'expression « naturelle » et « sincère » surprennent et enchantent. C'est le choc de la nouveauté d'un comportement au naturel — contraire aux conventions scéniques connues —, de sorte que le critique voit un Hamlet « beaucoup plus humain et moderne » [10]. Ce que les chroniques théâtrales enregistrent dans les cas les plus représentatifs, c'est l'âme du rôle, avec ses multiples facteurs déterminants et ses manifestations concrètes, scéniques : « le jeu naturel » et la «sincérité» de l'interprète n'ont pas de valeur par eux-mêmes, mais seulement quand ils transmettent au public

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« les états d'âme », « les pensées », « les espoirs », ou « les tourments » du personnage. Les applaudissements peuvent être les mêmes pour une interprétation vigoureuse, frappante, dynamique, une éruption de détails saisissants (comme chez Petre Liciu) ou bien pour une interprétation sobre, discrète, « intériorisée » (comme chez Ion Manolescu, Lucia Sturdza, Tina Barbu). La critique cherche à découvrir dans tout son comportement (le plus « vrai », ressemblant à celui « de la vie », la manière de se manifester du personnage avec « ses secrets les plus subtils » et en même temps les possibilités de transmettre tre au public « les sensations les plus passagères ainsi que les plus profondes ». L'esthéticien Mihail Dragomirescu — qui s'était occupé pendant plusieurs années de critique théâtrale — attirait l'attention sur les excès naturalistes et sur « l'imitation » extérieure : « un artiste dramatique ne doit pas oublier que ses mouvements, son aspect, sa voix ne sont que des moyens qu'il utilise pour nous faire pénétrer dans l'âme du personnage qu'il représente » [11].

Cette époque où les interprètes veulent être « des hommes », dans un spectacle qui a lieu non pas entre trois murs mais en leur ajoutant un quatrième, invisible, cette époque du « naturel » et de la « sincérité » a été pourtant celle qui, en rapprochant la scène de la réalité, y maintient la conscience de sa propre nature et de ses possibilités. Au jugement et aux moyens scéniques de l'acteur engagé, en dernier lieu, dans la création « de la vie », par une minutieuse « composition » scénique, s'impose la nécessité d'une élaboration consciente : consciente des relations entre la partie et l'entier, soit qu'elles se trouvent entre les éléments artistiques de l'interprétation et le spectacle, soit qu'elles se trouvent, sur un autre horizon, entre théâtre et vie. Selon Mihail Dragomirescu, il est important de distinguer si l'acteur « calque » la nature ou s'il « crée » en utilisant « des signes » adéquats [12]. Dédaignant, elle aussi, « la copie médiocre et servile », Lucia Sturdza observe que dans le spectacle « on imite en interprétant, en commentant, en modifiant » [13]. Le caractère humain du rôle ne saurait être obtenu par l'imitation mécanique, par un jeu « endormi, machinal », ainsi qu'il était taxé par Fagure — mais il est le résultat de la *connaissance* et de la *conception*, il est une qualité qui indique la profondeur d'une *composition*. Avant même de conduire un théâtre, Al. Davila considérait, vers la fin du XIXe siècle, comme un don supérieur « l'intelligence qui fait que l'artiste envisage un rôle en ayant clairement, nettement la conscience, qu'il s'en saisit en pénétrant tous ses détails et qu'après il le *compose* de manière que tous ces détails soient étroitement liés à l'entier et qu'ils forment l'unité du personnage présenté » [14]. On résume une position créatrice qui avait groupé de nombreux adeptes et avait marqué l'art théâtral roumain, non seulement par l'activité d'importantes personnalités d'acteurs (Petre Liciu, Cazimir Belcot, Aglae Pruteanu, Nicolae Soreanu, Ion Brezeanu, Petre Sturdza, etc.) mais aussi par les développements théoriques apportés, peu à peu, par les critiques. *Composer* un rôle suppose connaître l'humain dans sa diversité, comprendre les situations de la vie, la sélection des détails saisis, association et dissociation, transposition et adaptation dans les conditions scéniques, en harmonie avec la conception de la mise en scène sur le personnage et sur la pièce en sa totalité, un processus de longue durée et difficile, engendrant ce que Fagure avait dénommé « la juste idée de composition ». Composer signifiait alors « répulsion pour le cliché et le maniérisme et désir de chercher la plus grande variation de genres » dans les rôles interprétés [15]. C'était la voie vers l'innovation, étant donné la surprenante multitude des aspects de la vie, exemple et raison d'étude pour l'acteur, lui-même créateur de « vie » !

Mais sur la scène la vie est composée, organisée pour être expressive : les critiques en parlent ainsi que les acteurs pour lesquels importante est « surtout la coordination » de tous les moments préparatoires et des éléments de l'interprétation [16]. Et il est sans doute édifiant que la critique apprécie en même temps que « le naturel » et « la sincérité » modernes de l'acteur sa capacité de « nuancer » et la réussite des « transitions ». « Nuance » et « transition » deviennent les critères les plus répandus d'appréciation pour un interprète. Savoir « nuancer » constituait la preuve d'une pénétration sensible de la psychologie du personnage, le modelage verbal de la compréhension à chaque instant de ses états d'âme, qui est parfois

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

effort de détailler l'inexprimable et qui échouait dans une pédanterie énonciative. Les « transitions » indiquaient les liens du développement intérieur des moments du rôle, sa trajectoire dynamique, métamorphique — avec des crescendo impétueux, des apaisements, des reprises, des effondrements, des moments de résignation — possibilité pour le critique d'établir le graphique des manifestations concrètes de l'acteur. Des objections apparaissent dans le cas d'une poussière diffuse et confuse de « nuances » ou de « transitions » abruptes, chaotiques — car le rôle expressif des « nuances » et des « transitions » est de permettre à l'acteur d'éclaircir et de préciser les mouvements intérieurs dans *l'unité de caractère* du personnage. Le public doit se faire « une idée » des personnages, du monde qui se trouve sur la scène : « les nuances » et « les transitions » sont des indices professionnels dans une interprétation des plus naturelles et en même temps caractéristiques.

L'acteur Ioan Livescu se souvenait comment après une documentation préalable dans le milieu social où se passait l'action de la pièce, la préparation du rôle ne pouvait commencer qu'après en avoir trouvé *l'idée* qui le définit. Dans une interprétation qui s'assimile les détails de la vie, c'est l'idée qui a une valeur primordiale et non l'imitation extérieure, pas plus que les métamorphoses de l'acteur, ses masques stupéfiants à l'aide de maquillage. Dans ses chroniques théâtrales, l'écrivain Liviu Rebreanu ne pense pas autrement quand il parle d'un « point fixe » — repère permanent du jeu de l'acteur — ou d'une «particularité dominante », d'une « note fondamentale » qui assure l'unité d'expression. Dans la formation de cette idée, qui organise l'interprétation et se communique par elle, le poids maximum revient, selon Emil D. Fagure, à l'appréciation exacte de la totalité des facteurs sociaux et psychologiques actifs dans les relations du conflit. D'autre part, à cette époque où l'on cherchait un équilibre du « naturel » et de l'expressivité scénique, Mihail Dragomirescu exige de l'interprète une « conception unitaire », à même de saisir « la tendance fondamentale » du personnage, découvrir son « point central » si bien qu'il puisse concentrer « dans une impression claire, fondamentale, une multiplicité d'impressions variées » — le tout avec une finalité émotionelle esthétique.

Quand il demande à l'acteur d'éviter une expressivité ostensiblement touffue en détails, une réduction économique des moyens extérieurs pour ne laisser voir que « ce qui est essentiel ⟨...⟩ vraiment beau dans la représentation d'un drame : le conflit intérieur des personnages »[17], on pourrait croire tout simplement à une préférence pour le jeu « intériorisé », si Mihail Dragomirescu n'avait devancé de presque dix ans dans notre critique théâtrale la préoccupation pour une interprétation stylisée. Sans se considérer pour autant le partisan de la stylisation. Cette préoccupation commence à se dessiner dans le théâtre roumain dans les années 1910—1915 — années qui coïncident avec un élan symboliste dans la littérature. Parmi les critiques où elle s'affirme il y a aussi celle de Liviu Rebreanu qui tâche de trouver dans le spectacle «la particularité dominante », « la note fondamentale », en recherchant sur la scène non seulement « les qualités et les défauts humains », mais aussi en préconisant « que chaque personnage représente un symbole ou une idée »[18]. Un jeu « chargé » désavantage certains drames qui demandent un jeu « stylisé » : concentré, estompé, évitant la profusion des détails[19].

Les débats sur le symbolisme littéraire publiés par la presse influencent vaguement le théâtre dans ses modalités artistiques, quoique dans le répertoire on introduit Maeterlinck et que l'on représente des poèmes dramatiques écrits par de jeunes auteurs Victor Eftimiu, Emil Isac, Zaharia Bârsan.

Pour le poète I. M. Rașcu — lequel signe du pseudonyme Evandru des chroniques publiées dans la revue d'orientation symboliste *Versuri și proză* (1911—1916) — le théâtre serait « un temple de *l'art* », où il n'y a pas de place pour le dialogue banal et déclaratif et où, par contre, la parole doit être « musique » et révélation, exigeant de l'acteur des qualités souvent ignorées auparavant. Certes, il ne pense pas à la déclamation, émue et émouvante, mais à l'écho que la « musicalité » du vers doit trouver chez l'acteur, à une certaine sensibilité et participation de ce dernier à la « musique » du texte.

Les commentaires critiques témoignent d'une nouvelle optique dans la lecture des pièces et dans la manière de comprendre un spectacle, optique qui discerne des symboles et des « types » symboliques, en

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

commençant par les pièces de Shakespeare, Ibsen et Caragiale jusqu'à celles de Bernstein et Bataille. Pour les personnages d'Ibsen on considère désormais comme étant indiqués les interprètes « capables d'exprimer tout le mystère, toutes les craintes, tout le fatalisme de l'âme », réussissant seulement ainsi à rendre « plus complexe et plus vraie l'image de l'homme » [20]. Réaliser sur la scène « des figures idéales » revient tout simplement, pour l'esthéticien Marin Simionescu Rîmniceanu, à obtenir « l'expression concrète de l'essentiel » [21], dans des rôles qui demandent la capacité de conception ainsi qu'une éducation spéciale de l'expressivité corporelle de l'acteur [22]. Les mises en scène de son frère, Teodor Simionescu Rîmniceanu, au Théâtre National de Bucarest, en 1914, n'ont été que des tentatives insuffisantes (par manque d'expérience) de synthétiser et suggérer en utilisant la synecdocque et la métonymie scénique. Dans la pratique immédiate, ces idées n'ont pas fertilisé la stylisation, ce qui devait arriver avec succès et avec des résultats mémorables, dans les créations des metteurs en scène roumains de l'entre-deux-guerres. Quoique différant de la direction artistique dominante, naturaliste où réaliste —psychologique de l'interprétation des spectacles de Davila ou de Paul Gusty, l'esthétique de la stylisation s'oppose, elle-aussi, au jeu vétuste romantique et déclamatoire, accordant la priorité à la pensée et à l'intuition de l'acteur dans la révélation de « l'essence » d'un personnage dont la situation dramatique découle toujours de ses relations, dans le cas du symbolisme, avec l'univers mystérieux.

Ce que réalisent les créateurs et les critiques de théâtre c'est l'existence de deux conceptions et de deux « styles » d'interprétation — traditionnel et moderne — dont la pureté doit être défendue [23], mais en plus la possibilité d'une multitude d'interprétations, « preuve non pas du peu de précision des moyens créateurs humains, mais de profondeur de l'œuvre humaine, aussi inépuisable que celle de la nature » [24]. L'écrivain Liviu Rebreanu — après avoir montré les erreurs d'une critique superficielle, avec ses appréciations stéréotypées, uniformisantes, qui ne tiennent pas compte des problèmes réels et des particularités du processus de création théâtrale — aspire à « une esthétique théâtrale » qui commencerait par les différents visages données à un personnage pour affirmer la légitimité de la diversité en fonction du talent unique de l'acteur et de sa manière de penser [25]. Ses regards se portent sur l'acteur en tant que personnalité distincte (physique et psychique), engagée avec ses traits *caractéristiques*, avec les possibilités qui lui sont *propres*, dans un processus de réalisation qui doit être connu et décrit en ce qu'il a de *spécifique*. On comprend que c'est une nécessité fondamentale de tout jugement critique, une obligation de toute tentative théorique concernant le théâtre, de faire une *distinction*, tenant compte de ce qui est *caractéristique*, *spécifique*. L'interprète doit faire face aux exigences du concret manifeste, de la « composition » sensible et à l'exigence de communiquer « l'essence » du personnage, problèmes qu'il résout en acceptant une suite de contraintes qui conféreront « l'unité » expressive : la soudure des éléments de son jeu, son intégration dans l'ensemble.

Le spectacle aspire à la complexité des comportements de l'homme, en révélant une *compréhension* de cette complexité ; l'expérience artistique de l'acteur ne saurait plus être séparée de son expérience de la vie et de son attitude plus ou moins consciente. Bien sûr, il faut constater toutes les disputes et les polémiques de l'époque, qui ne sont pas seulement de cette époque mais de toujours, car il s'agit de combattre les modalités scéniques désuètes et le théâtralisme stagnant et stérile. Pardessus tout, il faut constater comment par la contribution scénique, mais en même temps par celle complémentaire de la critique, apparaît, riche en conséquences, l'importance accordée dans l'interprétation, à *la pensée qui interprète*, l'acteur partant de sa propre expérience mais aussi, de plus en plus, de l'approfondissement, sur des bases scientifiques, de l'humain et du scénique.

[1] N. Petraşcu, *Asupra reorganizării instituţiilor de artă. Teatrul*, in *Literatură şi artă română*, vol. IV, 1899, p. 340.

[2] Ioan Livescu, *Convenţionalul la teatru*, in *Revista Teatrelor*, série II, an. III, nº 3, décembre 1902.

[3] Petre Sturdza, *Amintiri*, Bucarest, 1966, p., 213.

[4] Emil D. Fagure, *Cronica teatrală*, in *Adevărul*, nº 5812, 19 octobrie 1905.

[5] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[6] N. D. Cocea, *Cronica teatrală*, in *Viața Românească*, n° 9, septembre 1909.

[7] Ioan Livescu, *op.cit.*

[8] Gala Galaction, *Cronica teatrală*, in *Viața Românească*, no. 11, novembre 1911.

[9] Dan Cerkez, *Compania Dramatică Davila*, in *Rampa*, no. 31, 21 novembre 1911.

[10] Emil D. Fagure, *Cronica teatrală*, in *Adevărul* no. 8364, 22 décembre 1912.

[11] Mihail Dragomirescu, *Critică dramatică*, Bucarest, 1904, p. 343—344.

[12] *Ibidem*, p. 25—26.

[13] Lucia Sturdza, *Actorul și arta dramatică*, Bucarest, 1912, p. 135—136.

[14] A. Davila, *Cronica*, in *Literatură și artă română*, an. III, 1898, no. 2, p. 145.

[15] Maria Filotti, *Am ales teatrul*, Bucarest, 1963, p. 81.

[16] Lucia Sturdza, *op.cit.*, p. 5.

[17] Mihail Dragomirescu, *Dramaturgie română*, Bucarest, 1905, p. 46—47.

[18] Liviu Rebreanu, « *Scena* » *teatrală*, in *Scena*, no. 3, 20 novembre 1914.

[19] Idem, « *Scena* » *teatrală*, in *Scena*, no. 4, 27 novembre 1914.

[20] P. Locusteanu, *Suzanne Desprès* in *Flacăra*, no. 1, 22 octobre 1911.

[21] Marin Simionescu-Rîmniceanu, *Necesitatea frumuseții*, Bucarest, 1925, p. 85.

[22] Idem, *Spre o estetică pragmatică a scenii*, in *Flacăra*, no. 9, 17 décembre 1911.

[23] Emil D. Fagure, *Cronica teatrală*, in *Adevărul*, no. 5918, 8 février 1906.

[24] Marin Simionescu-Rîmniceanu, *op.cit.*

[25] Liviu Rebreanu, *Scrisoare către un actor trist*, in *Teatrul*, Bucarest, no. 3, septembre 1914.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Féconde en titres — quelque 800 —, premières et reprises, l'année théâtrale '79 s'est déroulée sous le signe de l'anniversaire des 35 années écoulées depuis la révolution socialiste. Dès lors, la vive activité socio-politique dédiée au XIIe Congrès du Parti s'est-elle reflétée dans le domaine du théâtre dans certaine orientation du répertoire : intense promotion de la dramaturgie originale inspirée des épisodes significatifs de l'histoire nationale et des réalités sociales contemporaines, revalorisation des classiques de la littérature nationale et universelle et valorisation du répertoire moderne étranger. Dans ce climat, la dramaturgie centrée sur l'actualité aussi bien que sur le passé a-t-elle plus d'une fois poussé la sensibilité moderne à s'affirmer dans l'acte de la mise en scène, de la scénographie et de l'interprétation. *A treia țeapă* (Le Troisième pal) de Marin Sorescu — une pièce traitant de la même époque historique que *Răceala* (Le Refroidissement), ayant cependant comme centre de l'action, cette fois, le voïvode Vlad Draculea et son immense effort en vue de mettre de l'ordre dans un univers chaotique — , était une occasion pour plusieurs collectifs théâtraux de réaliser des créations prestigieuses comme celles du Théâtre National de Bucarest (mise en scène : Sanda Manu, scénographie : Paul Bortnovschi : costumes : Constantin Russu ; protagoniste du rôle principal : Amza Pellea) et du Théâtre National de Cluj-Napoca (mise en scène : Mircea Marin, scénographie : T. Th. Ciupe). Au « Nottara » on enregistrait les débuts dans le théâtre du poète Fănuș Neagu avec *Scoica de lemn* (Le coquillage de bois) dont la mise en scène était due à Dan Nasta alors que la scénographie était signée par George Doroșenco. *Scoica de lemn* est une comédie lyrique dont les images oniriques voilent sous un fantastique insolite des états d'âme et d'éternelles aspirations humaines. Sur la scène du « Nottara » également, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (Le jeu de la vie et de la mort au désert de cendre) — une parabole imaginée par Horia Lovinescu et toute chargée de significations philosophiques aux résonances actuelles bien qu'inspirée du mythe biblique de Caïn et Abel — faisait valoir une mise en scène par Dan Micu et une scénographie réalisée par Mihai Mădescu. Au Théâtre de Brașov, le poète Darie Magheru donnait son premier essai dramaturgique — *Tragicul domn Ion al cămilelor* (Le Tragique Jean des chameaux) — avec George M. Gridănușu dans le rôle principal en même temps qu'auteur du spectacle. À Piatra-Neamț, au Théâtre de la Jeunesse, Eugen Mandric et Paul Findrihan brossaient un suggestif tableau du moyen âge roumain et mettaient en relief l'héroïque figure du voïvode Michel le Brave dans la pièce homonyme *Mihai Viteazul* (Michel le Brave), mise en scène : Al. Dabija, scénographie : Laurențiu Dumitrașcu.

Le triomphe de l'insurrection armée du 23 Août 1944 reçoit de nouveaux hommages à travers des spectacles dus à I. D. Sîrbu au Théâtre National de Craiova (*Seară de taină* — Soirée secrète), Paul Georgescu au National de Bucarest (*Monolog cu fața la perete* — Monologue face au mur) et Ștefan Iureș au Théâtre du Nord, de Satu Mare, section roumaine (*Văgăuna* — L'Antre). Très bien accueillies du public les pièces inspirées de l'existence quotidienne des communistes, sorte de spectacles-reportages sur le thème de l'intégration sociale et du sens de responsabilité au lieu même du travail. Ainsi de *Anotimpul speranței* (La Saison de l'espoir) de Viorel Cacoveanu (Théâtre du Nord, de Satu Mare, section roumaine,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mise en scène : Mihai Raicu, scénographie : Kemény Arpád), ainsi de *Recurs la Judecata de apoi* (Recours en Jugement Dernier) de Constantin Cubleşan (Théâtre d'État d'Arad, mise en scène : Victor Tudor Popa, scénographie : T. Th. Ciupe), ainsi de *Se ridică ceaţa* (Le Brouillard se lève) de Fl. N. Năstase (présentation concomitante au National de Cluj-Napoca et au « Teatrul Mic » de Bucarest).

Au cours de l'an dernier, la comédie satirique et le vaudeville semblent avoir tout particulièrement attiré les directeurs de répertoire. Une place de premier ordre est revenue dans ce sens à T. Mazilu qui se laisse tenter par une divagation sur le thème de l'amour superficiel et hypocrite ainsi que sur le manque de scrupules dans un spectacle composite intitulé *Cinci romane de amor* (Cinq romans d'amour), apprécié d'ailleurs aussi pour sa mise en scène signée George Rafael et pour sa scénographie signée Mihai Mădescu (Théâtre « Nottara », Bucarest). Tudor Popescu recueillait un succès égal avec son *Paradis de ocazie* (Paradis d'occasion) au Théâtre « Ion Vasilescu » de Bucarest, dans la mise en scène d'Al. Tocilescu et la scénographie de François Pamfil. Le même dramaturge donnait aussi au Théâtre d'État de Reşiţa une pièce historique — *Ispita* (La Tentation) — et une comédie au Théâtre d'État de Constanţa — *Scaunul* (La Chaise) —. Gheorghe Vlad était présent avec ses deux nouveaux titres : *Petrecere fără chef* (Partie de plaisir sans entrain) au Théâtre « Ion Vasilescu » de Bucarest et *Frumoasele olandeze* (Les Belles Hollandaises) au Théâtre d'État de Reşiţa, alors que Paul Everac tenait l'affiche au National de Craiova avec *Un pahar de sifon* (Un Verre de soda). La liste est loin de s'achever : Dumitru Solomon est joué sur la scène du Théâtre « Victor Ion Popa » de Bîrlad qui monte sa dernière satire, *Iluzia optică sau Spiritul mic burghez cînd dă în clocot (Illusion optique ou L'esprit petit-bourgeois lorsqu'il arrive à ébullition)*; Mariana Marinescu est présente avec *Rîsete în labirint* (Rires en labyrinthe) à Bucarest (Théâtre de Comédie) de même que Dumitru Bobîrcă avec *Zbor de sticleţi* (Envol de chardonnerets) au « Teatrul Mic », Nelu Ionescu, au National de Iaşi et au Théâtre Giuleşti de Bucarest, avec *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrînă* (Comment Catinca est-elle restée vieille fille), Ion Bălan et Dumitru Solomon, enfin, signant ensemble la comédie *Viaţa nu-i un bal mascat* (La vie n'est pas un bal masqué), au Théâtre « Maria Filotti » de Brăila.

Toutefois, les répertoires ne manquèrent pas, non plus, de reprendre — en de nouvelles variantes scéniques — des spectacles de succès de la grande littérature dramatique nationale. Ainsi, lors de l'étape finale du Deuxième Festival national « Hymne à la Roumanie », le National de la capitale reprend la comédie de Caragiale *O scrisoare pierdută* (Une Lettre perdue) dans la variante de Radu Beligan et Mihai Tofan, alors que le « Bulandra » reprend celle de Liviu Ciulei ; cependant, les deux reprises témoignèrent d'un renouvellement des distributions, des psychologies des personnages et des réalisations plastiques des mises en scènes. Pareillement de l'autre comédie du grand dramaturge, *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse), donnée au « Giuleşti » dans la mise en scène d'Alexa Visarion et la scénographie de Daniela Codarcea et révélant de leur part un permanent effort d'atteindre la véritable identité des héros dans l'esprit de l'auteur. Née à notre époque, la pièce *Nu sînt Turnul Eiffel* (Je ne suis pas la Tour Eiffel), d'Ecaterina Oproiu voit les significations éthiques de son texte largement amplifiées par l'apport de la musique, de la danse et d'une improvisation pleine de verve que la vision scénique de Cătălina Buzoianu y met, conférant ainsi au paysage théâtral bucarestois de l'année '79 un surcroît de fantaisie et d'humour, très bien reçu par le public.

Incontestablement, il existe actuellement dans la vie théâtrale roumaine — à Bucarest aussi bien qu'en province — une infusion toujours plus intense de talents, qu'il s'agisse des aînés autant que des jeunes créateurs s'affirmant chaque jour davantage. Tant et si bien que les tendances à certain monopole de vedette cèdent la place, progressivement, à des spectacles homogènes d'une haute qualité artistique.

Dans le domaine de la dramaturgie étrangère, on relève aussi quelques succès d'exception : *Pluralul englezesc* (le Pluriel anglais) de Alan Ayckbourn, au « Teatrul Mic », mise en scène : Sanda Manu, décors : Virgil Luscov ; *Căpitanul din Köpenick* (Le Capitaine de Köpenick) de Karl Zuckmayer, au National de Iaşi,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mise en scène : Cristian Hadji-Culea, scénographie : Dan Jîtianu ; *Menajeria de sticlă* (Ménagerie de verre) de Tennessee Williams, au « Bulandra », mise en scène : Ioan Taub, décors : Mihai Mădescu, costumes : Daria Jurgea) ; *Coriolan* de Shakespeare, au « Nottara », mise en scène : Dinu Cernescu, scénographie : Oct. Dibrov ; *La Tempête* de Shakespeare, au « Bulandra », dans l'originale interprétation de Liviu Ciulei, propose la vision d'un « theatrum mundi » — un espace symbolique où la méditation sur l'homme et l'univers s'incorpore dans la grande histoire universelle par de multiples images visuelles, d'une plasticité raffinée —, étant à la fois l'occasion de remarquables réussites interprétatives pour George Constantin, Victor Rebengiuc, Florin Pitiş, Mariana Mihuţ, Ion Caramitru, Mircea Diaconu.

De même que dans les précédentes saisons, on relève en 1979 la multitude des manifestations culturelles dédiées aux problèmes majeurs de la création ou à la commémoration d'importants événements de l'activité des théâtres, avec le concours de nombreux collectifs d'artistes et de la critique théâtrale. C'est, dans ce sens, le cas des symposiums et des festivals à caractère de compétition, et de la critique, qui pointaient en effet ces thèmes significatifs. Ainsi, le Théâtre d'État d'Oradea célébrait les 50 années écoulées depuis la fondation du premier théâtre professionnel de langue roumaine, occasion à laquelle son équipe artistique toute entière s'est vue décerner l'Ordre du « Mérite culturel » Ire cl. Distingué par le même ordre, le Théâtre Hongrois d'État de Timişoara commémorait ses 25 ans d'activité. Le « Théâtre radiophonique » roumain fêtait son inauguration d'il y a 50 ans par la reprise d'exactement la même pièce qui, alors, ouvrait son activité, certes dans une interprétation nouvelle : *Ce ştie satul* (Ce que tout le village sait) de notre bard moldave du XIXe siècle, le poète Vasile Alecsandri. Le deuxième Festival de Théâtre Contemporain de Braşov (« Contemporain '79 ») s'est déroulé autour du thème « Le répertoire contemporain, principale sphère de l'engagement idéologique dans le théâtre », alors que le dialogue avec le public constitua l'objet des débats sur les spectacles présentés dans le cadre des « Journées de Satu-Mare », débats ayant pour thème « L'acteur et l'art de l'interprétation dans la confrontation immédiate avec le spectateur ». Présents également le traditionnel « Gala des récitals dramatiques » à Bacău et à Bucarest le « Colloque républicain de la critique théâtrale » avec son débat « La critique apporte son appui à la politique théâtrale » ; à Oradea, la semaine du « Théâtre court », à Craiova, « Les journées I. L. Caragiale » — ces deux manifestations arrivées déjà au troisième tour — , le festival « L'art et l'enfant » dédié à l'Année Internationale de l'Enfant — un hommage apporté aux enfants du mode et facilitant, à l'occasion de cette première manifestation, le contact du public le plus jeune avec les valeurs de la civilisation artistique théâtrale et musicale, soit-elle la moisson des talents professionnels ou des amateurs de tout le pays.

Medeea Ionescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA VIE MUSICALE

L'année 1979 témoigne de ce point de vue d'une mutation : ce que l'on pourrait appeler l'affirmation d'un système de la musique roumaine. Relevant d'un enchaînement de manifestations artistiques toujours aptes à se conditionner réciproquement, ce système comprenait des anneaux d'importance : la composition, l'interprétation, l'activité bien agencée d'un service d'imprésario et, comme base, l'enseignement musical. L'efficacité du système devint vite évidente, jusque dans les prix internationaux de composition et d'interprétation qui, par le nombre et l'importance, situèrent la Roumanie aux places d'élite et, d'ailleurs, cette montée s'était manifestée constamment les derniers temps.

Étayé par un règlement, le système engrenait aussi le Festival national «L'Hymne à la Roumanie» dont les proportions furent impressionnantes au cours de sa dernière étape (120 000 ensembles artistiques et près de 2 millions et demi de participants individuels). Les prix qui ont marqué en 1979 l'achèvement du IIe Festival « L'Hymne à la Roumanie » furent décernés aux ensembles et solistes qui s'étaient distingués dans l'interprétation des pages musicales autochtones.

Le public répondit à l'émulation des facteurs musicaux par une affluence qui, en 1979, était assurément plus grande, notamment aux manifestations organisées pour le VIIIe Festival international « George Enescu », aux concerts extraordinaires de l'Orchestre Philharmonique de Bucarest sous la baguette de Sergiu Celibidache ainsi qu'aux festivals départementaux — chaque année plus nombreux et devenus déjà une tradition de culture vivante dans certaines localités du pays, tels : «L'Automne musical de Cluj-Napoca», le Festival-Concours de musique de chambre de Brașov, « Les Vacances musicales de Piatra Neamț», «Les Journées musicales de Satu Mare», le Festival de musique roumaine de Iași, « Timișoara musicale », « Les Journées musicales de Tîrgu Mureș », « Craiova musicale », « Pontica » (dans le cadre de cette manifestation culturelle de masse de la ville de Constanța vient de prendre naissance, en '79 précisément, un nouvel orchestre).

Parmi d'autres effets de système dont nous venons de faire mention, dans les rangs du public s'est fait sentir la tendance vers la reconsidération de la musique roumaine actuelle, l'effort de l'approcher davantage, de mieux l'aimer. Ainsi, la participation du public — envisagée par rapport à celle que déclenche généralement la musique universelle de vieille tradition — a enregistré un nombre accru d'auditeurs aux concerts qui donnaient de la musique autochtone récente ou bien de la musique contemporaine moins connue, encore que roumaine, et surtout aux concerts de musique de chambre ; pareillement, le nombre des premières auditions roumaines — plus d'une centaine — exécutées par des ensembles et des solistes de Bucarest, Cluj-Napoca, Iași et Brașov, notamment, fut assurément le plus élevé qu'on ait jamais remarqué au cours d'une saison musicale. Quant aux styles, les pièces présentées ont prouvé l'étendue et la diversité de la pensée créatrice roumaine actuelle. Essayons-en un bref compte rendu : *Synchronie pour 2 à 12 instruments* de Ștefan Niculescu, réinstalle la simplicité en comptant sur la fascination de la mélodie et sur l'hétérophonie en tant que principe d'organisation d'un discours musical empreint d'originalité à tous ses niveaux. *Rota*, une musique de synthétiseur par Corneliu Cezar, semble aussi transcender l'espace et le temps, si radicalement même qu'on ne saurait fixer sa place entre la musique de chambre, le pop, le poème symphonique et le produit électroacoustique. Octavian Nemescu, dans *Arcs-en-ciel* — une composition multimédia — atteint le cas-limite de noyaux durant à peine quelques secondes mais doués d'une force d'impact extrême. Pour flûte seule, la *Sonate* de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tiberiu Olah obtient une dispersion magique de la musique dans l'espace, une musique peuplée d'appels exaltés et de chants suaves. Dinu Petrescu confirme par son *Continuum 2* le fait d'être, au plus propre de l'expression, un « artisan de l'espace », s'employant aux moyens du genre « live electronic ». L'approche macrophotographique de l'infiniment petit de l'univers modal byzantin constitue le chemin par lequel, en ses *Mobiles pour ensembles de chambre*, Lucian Meţianu fait valoir la tension harmonique qui se produit entre les intervalles minimes. Le quintette instrumental œuvre par Liana Alexandra, *Incantations 2*, couvre une gamme expressive d'une variété complète, déduite d'une formule ornementale pareillement byzantine mais traversant les différentes strata d'une autre ancienne musique ayant été pratiquée sur le territoire roumain. Trouver les lois aux termes desquelles la composition peut s'enrichir de vivacité spontanée par l'improvisation, a fasciné l'imagination de certains compositeurs tels que Iancu Dumitrescu dont l'*Orian* — pour trois groupes de percussion — laisse l'impression d'avoir placé sous de bons augures les débuts d'une évolution musicale que les interprètes, appelés à improviser, pourront conduire à une variété surprenante d'expression. Myriam Marbe arrive à un équilibre pareil, de nature identique, dans sa pièce symphonique intitulée *Evocations*, conçue dans la manière minimaliste, tout comme Costin Cazaban qui dans son quatuor *Antimémoire* exploite efficacement les facettes syntagmatiques d'un vocabulaire fort sommaire. Seul, Nicolae Brînduş fait contenir une composition entière dans très peu de notes aidées par un texte aus règles génératives, doublé d'un ethos apte à stimuler la création collective. Sa pièce s'appelle *Cantus firmus*. Pour d'autres compositeurs toutefois, le modèle en musique demeure le symphonisme européen et il ne serait pas de trop de le voir s'agrandir par l'introduction d'une substance modale de tradition autochtone. Anatol Vieru démontre comment un seul et même mode contient dans la *Symphonie* qu'il a créée une dialectique des contraires aptes à recevoir des nuances allant des timbres les plus suaves aux crissements d'accords. La *Symphonie 4* de Pascal Bentoiu vise au monumental, l'édifiant en blocs qui se meuvent posément, quelle que soit l'allure apparente de la musique. Ce caractère monumental est marqué davantage encore par Wilhelm Berger qui le pousse jusqu'au gigantesque en sa *Symphonie 10*, à l'aide d'un orgue obligato — support de l'harmonie aussi bien que du coloris. Également monumental le style des *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu où une polyphonie austère évoque le caractère rectiligne des entailles opérées dans la pierre dure, alors que, tout au contraire, Sigismund Toduţă impose le modèle d'une unité stylistique, telle une voûte enveloppant la composition toute entière à l'instar d'une mélodie infinie, dans son oratorio-passion *Pe urmele lui Horea* (Sur les traces de Horea) dédié au suprême sacrifice accompli par le chef du soulèvement paysan transylvain. Quant au tout jeune Adrian Pop, il nous mettait en présence d'un « chimisme » orchestral inédit à travers son *Ethos 1* où des modifications fort lentes déclenchent de formidables forces. Autre application moderne de la topologie à l'orchestre symphonique, dans *Vibrations* de Mihai Moldovan, lequel place son œuvre au confluent du lyrisme et de l'incantation de type ancestral. D'ailleurs la force magique qui émane des objets folkloriques archaïques attire le plénum orchestral symphonique tels des textes en collages, tantôt à une allure fantaisiste (*Refrene* — Refreins — de Corneliu Dan Georgescu), tantôt dans un esprit postsériel dont naissent des transformations au rendu plastique plein de souplesse (*Unisson* de Vasile Herman), tantôt, enfin, suggérant la note piquante à travers une expressivité des plus directes (*Jeux 2* de Sabin Păutza). En transférant exactement le même type de substance musicale, imbue de l'ancienneté de son essence, à des champs de hauteur et de timbre divers, Călin Ioachimescu réalise, dans *Tempo 80*, des effets de modulation absolument dramatiques avec des timbres dont le coloris relève du contraste. Ces mêmes traditions archaïques deviennent chez Horea Raţiu le prétexte d'une réordonnance du *continuo* symphonique dans l'ordre des échelles naturelles, en ses *Convergences*, échelles plus compliquées pour le musicien sans doute, mais plus réconfortantes pour l'auditeur. L'esprit lyrique de la *doïna* roumaine et l'emploi de quelques formules spécifiques afin d'en faire dériver l'ensemble instrumental constituent l'idée sur laquelle re-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pose le savant édifice de Dan Constantinescu, *Le Sextuor*, où les cordes en sont la réverbération. Cornel Țăranu nous a fait croire, par son *Cîntec lung* (Chant long) que la musique est vraiment une grâce de la clarinette récitante ... et pour finir cette si incomplète énumération des valeurs créatrices de l'année '79, le jeune Șerban Nichifor découvrait dans la force d'une flambée mélodique une nouvelle source de beauté.

Quant à la circulation de la récente création musicale roumaine, elle trouvait son apogée dans la mise en scène de l'opéra *Orestia 2* (Les Choéphores) d'Aurel Stroe au Festival « Jean Villar » d'Avignon, en première mondiale réalisée par le metteur en scène Lucian Pintilie. La presse française acclamait le spectacle spécifiant qu'il s'agissait d'« une œuvre puissante, savante à l'extrême, fouillant profondément dans la nuit des temps par sa force d'invocation ». Cette année également, le Concours international de composition « Gaudeamus » de Bilthoven (Pays-Bas) retenait (avec 13 autres pièces sur les 135 acceptées au concours) *Incantations 2* de Liana Alexandra et *Couleurs* de Anton Șuteu. Première mondiale de l'œuvre d'Alexandra à Dresde — une conséquence du Premier Prix remporté l'année même au Concours international « Carl Maria von Weber » de la R. D. Allemande.

Pour ce qui est de la littérature musicale universelle du XXe siècle, de date plus récente ou déjà devenue classique, elle ne manqua pas des répertoires, si bien que le public put ainsi confronter ses œuvres avec celles des autochtones à la même période. Il eut donc l'occasion de quelques premières auditions : Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, John Cage, Pierre Boulez, Luciano Berio, Kazimiers Serocki, Zygmunt Krauze et d'autres, à côté d'un répertoire comprenant Stravinsky, Messiaen, Webern, Chostakovitch, Varèse, Alban Berg, Paul Hindemith, Schönberg, Prokofiev, etc.

Une histoire de la musique roumaine « en concerts » — attractive dès ses premiers contacts avec le public — promet d'être la source d'une activité soutenue dans l'avenir, par ailleurs déjà riche en 1979 : en effet, une musique encore inconnue dans les concerts parce qu'elle est renfermée en des manuscrits qui attendent toujours d'être transcrits en notation moderne, constitua la matière de manifestations musicales inédites et hautement intéressantes : des compositions d'Eustatius de Putna et de Domitien le Vlaque (même école, XVIe siècle), de la musique de Dimitrie Cantemir (fin XVIIe), des chants de Macaire et des chansons d'Anton Pann (les deux du XIXe). Outre l'introduction des auteurs susmentionnés dans le répertoire des ensembles qui se sont spécialisés dans l'adaptation au concert de cette littérature (tels « Hyperion » —musique ancienne — art moderne), il est heureux de constater que l'on tend à une valorisation de l'art savant roumain du passé en le faisant pénétrer aussi dans le répertoire des ensembles et des artistes spécialement doués pour une activité d'éducation musicale. Dans ce contexte d'ailleurs, certaine structuration continuelle des programmes autour d'une idée centrale dénote précisément une préoccupation soutenue dans le domaine de l'éducation des masses. Les concerts de quelques musiciens d'élite l'attestent même dans certains cas, comme prioritaire : ainsi, Valentin Gheorghiu poursuivait son cycle d'histoire des chefs-d'œuvre musicaux intitulé « De Bach à Enesco », Martha Kessler mezzosoprano offrait une « Anthologie de l'art vocal en 20 récitals », le pianiste Gheorghe Halmoș déroulait l'intégrale des sonates beethovéniennes et le professeur George Manoliu présentait des « Pages anthologiques de la littérature du violon ».

L'art de l'interprétation fut surtout représenté par : les violonistes Ion Voicu, Petre Csaba, Ștefan Ruha, Mihaela Martin et Liliana Ciulei ; les chanteurs Eugenia Moldoveanu, Maria Nistor-Slătinaru, Dan Iordăchescu, Gheorghe Crăsnaru ; les pianistes Dan Grigore, Alexandru Preda, Peter Grossman et Dan Atanasiu ; les clarinettistes Aurelian Octav Popa, Ștefan Korody et Florian Popa, Radu Chișu (hautbois), Mircea Ardeleanu (percussion) ; Ștefan Thomas (contrebasse) ; les chœurs «Madrigal» (directeur : Marin Constantin) et «Cappella Transilvanica » (directeur: Dorin Pop) ; les ensembles de chambre « Hyperion », « Ars Nova », «Musica Nova» « Acustica mobile », « Vocea », (« La Voix »), «Musica Viva », «Ars Rediviva » (directeur : Ludovic Baci) et l'orchestre de musique de chambre de la Philharmonie de Tîrgu-Mureș.L'année '79 apporta au domaine de l'interprétation en Roumanie 48

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prix et distinctions obtenus dans les concours internationaux. Un prix du plus haut niveau revint à Florin Paul — violoniste.

L'interprétation des pays étrangers se manifesta tant au cours de la saison toute entière que pendant le Festival international « George Enescu » de l'an dernier : on y signale les orchestres symphoniques de l'Académie de la Philharmonie de Moscou, de la Radio-Télévision de Prague, des Philharmonies de Ljubljana et de la Région de la Loire (France), enfin le Wiener Symphoniker ; l'ensemble de l'Opéra d'État de Berlin (R.D.A.), la Compagnie de ballet « Alvin Ailey » des É.U.A., la troupe de danses traditionnelles « Miyagi Minoru » du Japan, le « Gabrieli Brass Ensemble » de Londres, la « Deutsche Kammerakademie » d'Allemagne-Ouest, « l'Atelier de musique contemporaine » de Varsovie, le « Collegium Flaute dolce » de Prague ; les cantatrices Sheila Armstrong (Grande Bretagne) et Raïna Kabaivanska (Bulgarie) ; les violonistes Viktor Tretiakov et Viktor Pikaizen (URSS), Tibor Varga (Suisse), Joseph Suk (Tchécoslovaquie) ; les violoncellistes Daniil Safran, Karina Gheorghian, Natalia Gutman (URSS) ; les pianistes Christoph Eschenbach (R. F. Allemagne), Viktor Eresko, Mihaïl Pletniov (URSS), Xie Dagium (R. P. Chinoise), Nikita Magaloff (Suisse) ; les directeurs d'orchestre Carlo Zecchi (Italie), Daniel Nazareth (Inde), Dmitri Kitaenko (URSS), Silvia Pereira (Portugal) et Josef Hrnčir (Tchécoslovaquie).

Les partitions musicales ajoutèrent leur apport à la connaissance de la musique roumaine en 1979 ; pour les compositions d'orchestre *Connexes* de Lucian Meţianu, *Continuo* de Corneliu Dan Georgescu, *Concerto pour deux pianos et petit orchestre* de Dan Constantinescu, « *Eminesciana* » *3* (concerto) de Pascal Bentoiu, les *Ve Symphonie* de Sigismund Toduţă et *XIe Symphonie* « *Sarmizegetusa* » de Wilhelm Berger, la *IIe*, *Independenţa* («L'Indépendance ») d'Adrian Raţiu et la *IIe* « *Laus terrae natalia* » de Zoltan Aladar, l'oratorio *Canti per Europa* de Teodor Grigoriu. Ensuite, *Invocations pour 5 instruments* de Tiberiu Olah, *Obîrşii pentru 20 de voci soliste* (Origines pour 20 voix solistes) de Mihai Moldovan, *Pièces pour piano* de Constantin Silvestri ; deux Cahiers à répertoire instrumental de compositeurs roumains ; des pièces pour piano et des pièces pour violon et piano. Les disques du même intervalle chronologique portent sur : l'opéra *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, *Canti per Europa* de Teodor Grigoriu, les *Suites pour orchestre no. 1 et 2* de Georges Enesco, la *2e Symphonie* de Zoltan Aladar, la *10e Symphonie* de Wilhelm Berger, la *Partita* de Corneliu Dan Georgescu, *Tulnice* (Cors des montagnes roumaines) de Mihai Moldovan, *Raccords* de Corneliu Ţăranu et *Izvoade* (Motifs décoratifs traditionnels) d'Anton Zeman ainsi que sur la création musicale de devanciers tels Gavriil Musicescu, Eusebiu Mandicevschi, Eduard Caudella, Dimitrie Cantemir. L'art de l'interprétation est illustré sur disque par : les pianistes Dan Grigore *(Sonate op. 57* et *Sonate op. 111* de Beethoven) et Tudor Dumitrescu *(Concerto no. 1* de Tchaïkovsky), le trompettiste Iancu Văduva *(Concerts* de Haydn), les couples violon-piano Petre Csaba—Petre Grossman (récital *Kreissler)* et Ştefan Agoston-Nina Panieva-Sebasi *(Sonates* de Mozart). Disques-récitals : le flûtiste Voicu Vasinca, le basse Gheorghe Crăsnaru, le harpiste Ion Ivan Roncea, un enregistrement historique dans le domaine de l'art vocal : le ténor Dimitrie Onofrei.

L'activité des maisons éditrices s'est continuée par des impressions dans le domaine des sources musicales (Vasile Nicolescu, *Manuscrisul G. Ucenescu. Cînturi* / Le Manuscrit G. Ucenescu. Chansons), des instruments de travail (cette année le Répertoire général de la création musicale roumaine, vol. I — musique symphonique, musique d'opéra, d'opérette, de fanfare, y compris les adresses des partitions et des fragments de partitions écrits au cours des derniers cent ans). En musicologie : le IVe volume (bilingue : roumain-français) des *Opere de Constantin Brăiloiu* (éditeur Emilia Comişel qui signe aussi la préface) ; le XIV-e volume des Études de musicologie (recueils), paraissant sous le titre *Valori şi tendinţe în muzica românească contemporană* (Valeurs et tendances de la musique contemporaine roumaine) ; le IIe volume de *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie* (Études d'ethnomusicologie et byzantinologie) de Gheorghe Ciobanu ; le recueil intitulé *Marile evenimente istorice ale anilor 1848 şi 1918* (Les Grands événements historiques des années 1848 et 1918) ; le IIIe volume

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de *Opere ale lui Teodor Burada* (Œuvres de T. Burada), un choix d'articles et d'études d'ethnographie sous la direction de Viorel Cosma, le volume *Mărturii musicale, eseuri, cronici, portrete* (Témoignages de musique, essais, chroniques, portraits) de Iosif Vulcan, dans l'édition de Ianca Staicovici qui signe aussi la préface, le recueil d'Alfred Hoffman *Orizonturi muzicale* (Horizons musicaux), qui est, en somme, un travail de référence pour « les valeurs du passé et les lumières d'aujourd'hui ».

La sphère de l'éducation musicale du public est présente également à travers deux livres de Wilhelm Berger : *Dimensiuni modale* (Les Dimensions modales) et *Cvartetul de la Reger la Enescu* (Le Quatuor depuis Reger jusqu'à Enesco). Enfin, pour mieux assurer la connaissance à l'étranger de la pensée sur la musique pratiquée en Roumanie, deux contributions ont vu le jour en 1979 : *L'Image et le sens* de Pascal Bentoiu (traduction française de l'original roumain paru il y a quelques années), et *L'originalité de la musique roumaine* de Carmen-Petra-Basacopol, ce dernier paraissant directement en français.

Radu Stan

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

20 longs métrages[1], près de 300 courts métrages (documentaires, scientifiques, utilitaires et d'animation), 70 198 000 spectateurs (un surplus, par conséquent, de 1 686 000 spectateurs par rapport à l'année précédente) représentent quelques-uns des chiffres repères de l'année 1979. Dans l'ensemble, ils marquent un progrès sensible (notamment pour ce qu'il en est des chapitres concernant la dynamique du public et l'accroissement du nombre des courts métrages) en comparaison de la saison cinématrographique précédente. Mais, au-delà de ces indices quantitatifs, il convient de relever surtout les cotes qualitatives atteintes par le cinéma roumain qui témoigne de ses progrès dans le cadre d'un continuel processus de devenir et de son engagement total à la compétition générale « pour l'acquis d'une qualité nouvelle ».

En parcourant la liste de longs métrages de fiction donnés en première au cours de l'année '79, on constate une prometteuse attention accordée aux thèmes et sujets tirés de l'actualité. Les films d'actualité en effet occupent, tout naturellement d'ailleurs, la première place dans l'ensemble de la production cinématographique, leurs thèmes étant abordés en différents genres et sous-genres. On a pu ainsi visionner, entre autres, un film politique *(Clipa* — L'Instant), plusieurs comédies *(Nea Mărin miliardar* — Père Marin, milliardaire ; *Expresul de Buftea* — L'Express de Buftea ; *Ciocolată cu alune* — Chocolat à la noisette), un film policier *(Un om în loden* — Un homme en loden), un autre pour la jeunesse *(Jachetele galbene* — Jaquettes jaunes), etc. Les longs métrages historiques *(Vlad Țepeș* — Vlad l'Empaleur ; *Vis de ianuarie* — Songe de janvier ; *Falansterul* — Le Phalanstère ; *Speranța* — L'Espoir), de même que certains films tirés des œuvres littéraires *(Vacanța tragică* — Vacances tragiques ; *Între oglinzi paralele* — Parmi des glaces parallèles ; *Al patrulea stol* — Le Quatrième essaim) relevaient aussi d'une conception assez bien équilibrée. Cet équilibre saisissable sur le plan des contenus et des espèces cinématographiques se faisait toutefois moins bien sentir sur celui des réalisations artistiques intrinsèques. Trop souvent, hélàs, nous a-t-on offert au cours de la saison '79 des « produits » et non pas des « œuvres » dans le vrai sens du terme, des films sans ambition et sans vigueur,

se plaçant à une cote moyenne et, même parfois, sous la moyenne. La critique de spécialité n'a pas tardé à répondre, affirmant sa position quant à certaines de ces pellicules et sanctionnant sévèrement des films comme *Nea Mărin miliardar*, *Ciocolată cu alune*, *Jachetele galbene* ou bien *Brațele Afroditei* (Les Bras d'Aphrodite). Néanmoins, si pour les trois derniers titres les avis manifestés généralement par les chroniqueurs de cinéma coïncidaient pour une bonne part avec ceux du public, au sujet de *Nea Mărin miliardar*, en échange, on constatait une affluence de près de sept millions de spectateurs au cours d'une seule année (un record absolu de « box-office » du cinéma autochtone), ce qui devrait nous laisser sur nos pensées ... Le désir légitime de se déconnecter, le goût très naturel par ailleurs pour la comédie justifient en quelque sorte — sinon expliquent — le manque de discernement d'un public vacillant, dérouté d'un côté par les trop fréquentes inconséquences de certains critiques de cinéma se convertissant *ad-hoc* en « salvateurs » des films manqués (par exemple, au cours de cette saison précisément, des films faibles comme *Falansterul* ou bien *Mihail, câine de circ* (Michel, chien de cirque) ont joui d'opinions inexplicablement miséricordieuses) et, d'autre côté, nourri par les impresarios avec d'assez nombreuses productions de l'étranger qui encouragent le mauvais goût et le divertissement facile.

Nous ne nous attarderons pas à examiner ci-après chacun des 20 longs métrages qui ont vu la lumière des écrans en

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

'79 parce qu'ainsi que nous l'avons déjà dit, ils ne possèdent que rarement cette « charge » esthétique apte à naître les exégèses, au-delà des obligatoires comptes rendus requis par le travail professionnel et parus dans la presse en temps voulu. Cependant, la saison dont nous nous occupons ici nous a offert quelques films également qui, de toute évidence, se situent au-dessus de la moyenne et se placent comme « gagnants » de la course cinématographique de l'année. Selon notre avis ces films sont — dans l'ordre de la première — *Clipa*, *Un om în loden* et *Speranța*. Sur *Clipa*, un long métrage du scénariste Dinu Săraru, mis en scène par Gheorghe Vitanidis, film policier engagé, plein de qualités quant à l'écriture dramaturgique, moins réussi quant au langage cinématographique proprement dit, on a déjà écrit dans le numéro de l'an dernier de cette revue. Aussi, allons-nous nous arrêter sur les deux derniers titres cités cidessus.

Un om în loden représente le début en mise en scène de l'un des opérateurs d'élite de la jeune génération : Nicolae Mărgineanu. Signataire de l'image de productions très différentes comme style (*Muntele ascuns* — La Montagne cachée, *Explozia* — L'Explosion, *Tănase Scatiu* — d'après le roman homonyme de Duiliu Zamfirescu — , *Profetul, aurul și ardelenii* — Le Prophète, l'or et les Transylvains), à la réussite desquelles il apporta chaque fois une contribution essentielle, Nicolae Mărgineanu propose pour sa première mise en scène une pellicule de facture policière d'une fraîcheur audio-visuelle peu commune et, tout à la fois, d'un prégnant attrait. Film à *suspense*, construit sur les bases d'une solide connaissance des lois du genre en question, *Un om în loden*, en dépit de certains passages d'un crédit discutable (scénario : Haralamb Zincă), s'impose par une impeccable structuration des rythmes de l'image (opérateur : Gabor Tarco), par une remarquable variété des procédés spécifiques. Le « jeu » inspiré des objectifs, la diversité des angles et des mouvements de caméra, l'insolite composition des cadres prêtent à la pellicule une atmosphère absolument particulière et offrent aux spectateurs des images inédites du Bucarest d'aujourd'hui. La personnalité du tout récent metteur en scène marque de son empreinte le jeu même des acteurs : Victor Rebengiuc compose subtilement, avec des gestes et des regards rigoureusement nuancés, un personnage bizarre se trouvant sous la permanente menace d'un effroi dévastateur qui augmente à chaque minute à la manière de Hitchcock ; Ovidiu Iuliu Moldovan, George Constantin, Mircea Albulescu, Sanda Toma, Elena Sereda, à leur tour, s'intègrent à l'esprit du film par une astucieuse mise en relief de chaque portrait humain en tant que vecteurs principaux d'un univers plein de tension et charge d'anxiété et d'un « suspense » psychologique. Il nous faut à présent rappeler, « last, but not least », l'exceptionnelle qualité de la bande sonore de *Un om în loden*, due au compositeur Cornel Țăranu et à l'ingénieur du son Silviu Camil, mixage intelligent des bruits et des chuchotements, des sons et des silences et sans lesquels l'ambiance si spéciale du film serait inconcevable.

Rentrant dans l'arène après une absence de plus de cinq années, le metteur en scène Șerban Creangă nous a offert par le quatrième long métrage qu'il signe — *Speranța* (L'Espoir) — son œuvre filmographique la plus aboutie jusqu'à ce jour. Si ses précédents films (*Căldura*, *Așteptarea*, *Proprietarii* — respectivement La Chaleur, L'Attente, Les Propriétaires) traitaient exclusivement du présent immédiat, celui-ci s'attaque, pour la première fois dans l'histoire du cinéma roumain, à une zone d'un intérêt maximum : celle des débuts du mouvement ouvrier et de la diffusion des idées du socialisme en Roumanie. Le fait que le réalisateur centre l'attention requise sur un personnge incandescent, aux réactions d'une profonde générosité humaine, confère à *Speranța* des dimensions de ballade et l'acteur Gelu Sofrag — un jeune étudiant de l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest — interprète avec beaucoup d'expressivité et de nuances le personnage en question (Ștefan Gheorghiu) en faisant de lui ce révolutionnaire romantique en perpétuelle et effervescente recherche.

Dans la vision de trois scénaristes (Mihai Creangă, Șerban Creangă et Ion Pavelescu) et de celle du metteur en scène Șerban Creangă, « Pain et dignité » est non pas un slogan mais bien un authentique crédo intérieur exprimé à travers des séquences d'une remarquable force émotionnelle de l'image (opérateur : Florin Paraschiv). Découpé avec du nerf, en apparence

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sans aucune « story », ce film se déroule dans une simplicité nullement linéaire par la succession d'épisodes chargés de significations, d'« atmosphère » et de suggestions métaphoriques ; élaboré avec un soin minutieux, avec un souci digne d'éloge pour la mise en évidence des détails signifiants, chaque cadre dégage pourrait-on dire une certaine poésie fin de siècle, un magnétisme à part, messager de vigoureuses marques stylistiques. A la configuration générale de l'ensemble audio-visuel ont aussi contribué — par le rendu puissant de quelques personnages attestés par l'histoire — les acteurs George Constantin (Dobrogeanu-Gherea), Octavian Cotescu (I. C. Frimu), Val Săndulescu (Nae Georgescu), Valeria Seciu (Maria Câmpineanu), de même que le compositeur Nicu Alifantis — l'auteur de mélodies généreuses, très *cantabile* et parfaitement intégrées dans l'ambiance discrètement romantique de la pellicule — et, en fin de comptes, les scénographes Lidia Luludis (la créatrice de costumes de grande inspiration et d'un caractère fonctionnel adéquat) et Nicolae Edulescu (le signataire de décors d'exception).

Destinés surtout aux « compléments » si nécessaires au grand écran, mais — de plus en plus aussi — aux programmes du petit écran, les courts métrages s'avèrent en continuation être une irremplaçable présence dans la vie cinématographique. Avec sa production annuelle de près de 250 pellicules documentaires, scientifiques et utilitaires, le studio « Alexandru Sahia » est, de loin, premier parmi les créateurs de films de dimensions pareilles. Gardiens de traditions glorieuses, dont le point de départ se trouve tout autant à l'époque d'or des debuts du cinéma roumain qu'en ces temps plus proches du nôtre (quinze années seulement nous en séparent) lorsque des personnalités marquantes — tels Georges Sadoul et John Grierson — faisaient l'éloge des exceptionnelles qualités du documentaire autochtone, les cinéastes de « Sahia-Film » se donnent en permanence un niveau de référence dans les barèmes qualitatifs élevés qu'eux-mêmes atteignaient en un passé qui n'est pas éloigné.

Dans la multitude des titres de l'an dernier, certains ont réussi à s'approcher en quelque sorte de la cote de référence évoquée et, comme tels, se sont imposés par la recherche vibrante de la réalité mais aussi par leur don de transfigurer —à travers des expressions si diverses comme style — les faits quotidiens détachés du pathétique labeur qui édifie le socialisme. Mirel Ilieșiu *(La început de drum* — Les Premiers pas ; *27 ore la cald* — 27 heures au chaud), Titus Mesaroș *(Cînd teii înfloresc* — Quand les tilleuls fleurissent), Gheorghe Horvath *(Un club muncitoresc* — Un club ouvrier), Eugenia Gutu *(Primele trepte* — Les Premiers échelons), Pantelie Țuțuleasa *(Congresul al XII-lea al PCR* — Le XIIe Congrès de P.C.R.), Nicolae Cabel *(Pămîntul ca un dar frumos* — La Terre, un beau présent), Constantin Vaeni *(Aproape totul despre grîu* — Presque tout sur le blé), Eugen Gheorghiu *(Din tată-n fiu* — De père en fils), voici quelques noms seulement parmi les documentaristes des générations plus ou moins âgés et dont les courts métrages comptent — en dépit de sensibles différences de valeur — pour des réalisations notables de la saison '79. Le documentaire d'art aussi a enregistré une réussite avec *Curajul marilor spații* (Avoir le courage des grands espaces) réalisé par Mirel Ilieșiu ; consacré aux tapisseries qui ornent le Théâtre National de Bucarest — commenté par le critique d'art Dan Hăulică — , ce film d'une grande tenue intellectuelle représente une véritable fête pour l'œil est l'esprit. (À partir d'une toute autre perspective mais toujours à propos du National de Bucarest, aspirait à nous entretenir aussi le seul long métrage documentaire de l'année, *Teatrul cel Mare* (Le Grand Théâtre) du cinéaste Constantin Vaeni : conçu comme un abrégé de plus d'un siècle d'exemplaire labeur scénique, ce film hélàs — malgré ses généreuses prémisses — n'a tenu qu'en partie ses promesses.)

Dans la zone du film ethno-folklorique, on voyait « jaillir » *Țara Lăpușului* (Au Pays du Lăpuș) de Paul Orza, originale illustration des permanences archétypales recélées par cette archaïque contrée, à côté de *Holde* (Moissons) de Slavomir Popovici, symbolique préfiguration des cérémonials ancestraux qui accompagnent les récoltes, à côté également de *Izvoare vii de teatru popular* (Sources vives de théâtre populaire) du jeune débutant Adrian Istrătescu, une pellicule dédiée aux spectacles de théâtre paysan du Maramureș et

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dont l'image est d'une fraîcheur peu commune contribuant à la beauté du film.

Témoignant d'une grande variété des thèmes, le film de vulgarisation scientifique à fait entendre, en '79 également, sa « voix » dans l'ample « concert » du court métrage autochtone. Dans le domaine de la diffusion des connaissances médicales on remarquait entre autres pour l'heureux agencement de l'agréable et de l'utile et pour l'ingénieuse inclusion d'ondes d'humour dans le discours scientifique de spécialité : *Prevederea bolilor cardio-vasculare* (Comment prévenir les maladies cardio-vasculaires) de Ladislau Karda, *Bariera albă* (Barrière blanche) de Doru Gheşu et *Atenţie la stress* (Attention au stress) de Zoltan Terner. Pareille clarté d'expression témoignaient les films ancrés à d'autres domaines de la science, comme par exemple *Lacurile glaciare ale Retezatului* (Les Lacs glaciaires du massif de Retezat) dû à Maria Săpătoru, *Din toamnă pînă-n primăvară* (D'automne à printemps) de Paul Mateescu ou bien encore *Hibridarea* (L'Hybridation) de Dumitru Dădîrlat.

Néanmoins, les vrais gagnants de l'année à la catégorie du film scientifique (consignés par ailleurs comme tels par l'obtention des deux premières places à la traditionnelle compétition annuelle des documentaristes — « La coupe de cristal ») furent *Puterea instinctului* (La Force de l'instinct) de Ion Bostan et *De la Traian la Gelu* (De Trajan à Gelu) d'Olimpia Daicoviciu. « Auteur total », à la fois scénariste, metteur en scène et opérateur de ses propres films, Ion Bostan vient de nous convaincre à travers son nouvel opus qu'il a à nous communiquer encore bien d'autres et d'extrêmement intéressantes choses à propos des trésors de la faune et de la flore du Delta danubien. Situé à la fragile frontière de la rigueur et du rêve, au confluent de la science et de la poésie, *Puteres instinctului* s'avère être un subtil essai où l'esprit de la méthode propre au chercheur s'accorde avec la sensibilité de l'artiste pour s'inscrire en digne continuateur des remarquables films créés dans le passé par ce représentant d'élite du documentaire roumain. Relevant de tout autres coordonnées dans la sphère du thème ainsi que dans celle du style, le film mis en scène par Olimpia Daicoviciu, *De la Traian la Gelu* (scénario et commentaire : Hadrian Daicoviciu), représente un court métrage impeccable comme tenue scientifique et, tout autant, un effervescent spectacle de cinéma ; la bousculade, rénovatrice en elle-même, des siècles qui séparent les établissements de l'empereur Trajan au Bas-Danube des exploits du voïvode roumain Gelu, le courageux défenseur de la liberté et de la dignité nationale, nous est restituée en amples séquences dont la structuration séduisante relève de la méthode des filmages combinés (opérateurs: Gheorghe Petre, Grigore Corgrăcescu et Liviu Georgescu) au service d'un vibrant message patriotique.

Dans le champ du film d'animation, nous avons retenu l'an dernier les débuts — par ailleurs témoignant d'émancipation — des jeunes graphistes Zoltan Zsilagyi *(Nodul gordian* — Le Nœud gordien), Ştefan Anastasiu *(Trei pastile greu de înghiţit* — Trois Pillules difficiles à avaler), Nicolae Alexi *(Zmeul* — Le Cerf-volant), Ion Manea *(Căsuţa bunicilor* — La Maisonnette de bon-papa et bonne-maman). De la vieille garde des cinéastes du genre se sont faits remarquer : Ion Popescu Gopo avec son *Trei mere* (Trois pommes) — une nouvelle hypostase, parabolique cette fois, dans le goût « science-fiction », de son fameux bonhomme ; Sabin Bălaşa avec *Exodul spre lumină* (Exode vers la lumière) — original essai sur la condition humaine réalisé avec les procédés de la « peinture sous caméra » ; Laurenţiu Sîrbu—*Fereastra* (La Fenêtre)—, intelligent discours sur le charme des jeux de l'enfance, un film qui a remporté le prix de mise en scène au Festival national « L'Hymne à la Roumanie ».

Ayant accompli ses trois ans d'activité, le « Club de la critique » — né par l'initiative de la Section de Critique de l'Association des Cinéastes — organisa en 1979 des débats hebdomadaires en choisissant des sujets fort variés du domaine de la théorie et de la pratique dans l'art du cinéma. Ont donc fait l'objet de débats jouissant d'une large participation — on y remarquait, en dehors des chroniqueurs de film, les réalisateurs des productions concernées et des invités d'autres branches que celle des cinéastes : écrivains, représentants des arts plastiques, ciné-amateurs, étudiants, cinéphiles, etc. — presque tous les longs métrages roumains de fiction parus en première le long de l'année en

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

question. De même, les programmes du « Club de la critique » ont réservé une place de choix à certains thèmes détachés des préoccupations immédiates de la vie quotidienne du cinéma. Ainsi, les relations entre le public et les créateurs, les festivals internationaux du cinéma, les ciné-clubs, le livre roumain d'art cinématographique, le court métrage centré sur l'art, les problèmes de scénario constituaient quelques-uns seulement des sujets faisant « têtes d'affiche » pour des manifestations relevant de la meilleure ambiance culturelle, naissant chacun des discussions vives et pasionnées et engendrant des opinions souvent exprimées orageusement, les unes comme les autres toujours fécondes et source d'un ample et stimulant écho dans les rangs des membres de l'ACIN.

Olteea Vasilescu

Notes

[1] Voici, dans l'ordre des premières, les 20 longs métrages (dont 19 films de fiction et un documentaire de montage, *Teatrul cel Mare*) qui ont passé à l'écran en 1979 : *Vlad Țepeș* (m. en sc. : Doru Năstase), *Drumuri în cumpănă* (Au carrefour), m. en. sc. : Virgil Calotescu ; *Nea Mărin miliardar* (m. en sc. : Sergiu Nicolaescu), *Între oglinzi paralele* (m. en sc. : Mircea Veroiu), *Al patrulea stol*, m. en sc. : Timotei Ursu ; *Expresul de Buftea*, m. en. sc. : Haralambie Bore ; *Clipa*, m. en sc. : Gheorghe Vitanidis ; *Brațele Afroditei*, m. en sc. : Mircea Drăgan ; *Ciocolată cu alune* m. en sc. : Gheorghe Naghi ; *Un om în loden*, m. en sc. : Nicolae Mărgineanu ; *Vis de ianuarie*, m. en sc. : Nicolae Oprițescu ; *Falansterul*, m. en sc. : Savel Știopul ; *Vacanță tragică*, m. en sc. : Constantin Vaeni ; *Ultima frontieră a morții* (Dernière frontière de la mort), m. en sc. : Virgil Calotescu ; *Mihail, ciine de circ*, m. en sc. : Sergiu Nicolaescu ; *Jachetele galbene*, m. en sc. : Dan Mironescu ; *Ora zero* (L'Heure H), m. en sc. : Nicolae Corjos ; *Teatrul cel Mare*, m. en sc. : Constantin Vaeni ; *Speranța*, m. en sc. : Șerban Creangă ; *Omul care ne trebuie* (L'Homme qu'il nous faut), m. en sc. : Manole Marcus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMPTES RENDUS

ION ZAMFIRESCU, *Teatru şi umanitate*, Bucarest, Ed. « Eminescu », 1979, 190 p. (collection « Masca »)

En recherchant des « motifs généralement humains dans la création dramatique universelle », le professeur Ion Zamfirescu nous offre avec son livre une œuvre à caractère à la fois analytique et synthétique, l'œuvre d'un historien, d'un philosophe de la culture, d'un psychologue et, également d'un homme qui aime ses semblables. Le premier mot du livre est : « L'Homme » ! tel une devise sur le frontispice de l'ouvrage.

Structuré en six chapitres qui se divisent, à leur tour, en plusieurs sections, l'ouvrage se remarque par une solidité de l'échafaudage, une harmonie architectonique, un équilibre classique nourri, certes, aussi par la vénération de l'auteur pour les valeurs éternelles du théâtre classique. En ce sens, le poids que prend dans l'économie du livre la tragédie antique grecque et la dramaturgie shakespearienne nous semble éloquent.

La rigueur de la recherche scientifique s'allie à la chaleur qui explique sa force de conviction, lorsque l'auteur plaide pour « l'idée du salut de l'homme », lorsqu'il déchiffre des traits moins saillants dans l'analyse d'un Polonius, ou bien la présence de personnages tels Horace ou Pylade, en rapport avec l'évolution des protagonistes.

Il définit des concepts tels l'amitié, la sagesse, la jeunesse, se servant d'arguments qui révèlent, outre un esprit de pénétration, le savoir de mettre certains accents qui jettent une nouvelle lumière sur la problématique abordée. Ainsi, la jeunesse est considérée, tout d'abord, comme une étape de total épanouissement moral et spirituel, comme une manifestation vivante, qui ne saurait être contemplée seulement par des moyens abstraits.

Intégrés dans la cristallisation de concepts moraux, psychologiques, esthétiques, certains motifs ou personnages acquièrent de nouvelles dimensions comme par exemple Griselidis, telle une image médiévale qui vient confirmer tout à fait le plaidoyer pour la jeunesse en tant que valeur spirituelle et morale, ou bien Molière et le droit du bonheur jeune.

Le vaste dédale à travers lequel il suit un thème comme celui de la sagesse dans les drames de Shakespeare est éclairé par le pouvoir de dissocier et de nuancer — à l'aide de précisions ou d'hypothèses séduisantes — l'idée de la sagesse shakespearienne comme un état de tension, comme une dimension en perpetuel tourment et devenir. Ou bien, dans *La Tempête*, testament spirituel de son auteur, la sagesse méditative de Prospero, faite de philosophie politique et de philosophie morale.

Les analyses profondes de héros tels que Falstaff, Lear, Coriolan, des héroïnes du théâtre espagnol de la Renaissance, d'un Goetz von Berlichingen — pour ne citer qu'une partie de la grande galerie de personnages avec lesquels nous entamons un dialogue passionnant — confirment l'image suggestive de l'auteur, étant « une fenêtre à travers laquelle nous pouvons contempler les mystères et les labyrinthes de la nature humaine ».

Le chapitre consacré aux chroniques nationales — de la dramaturgie universelle et roumaine — contient des idées particulièrement intéressantes dans le contexte de la recherche, ainsi de la section où l'auteur parle « de la part d'ineffable de l'histoire » plaidant pour l'idée du devenir de l'histoire, d'un passé se rattachant au sentiment du présent, d'une fusion organique entre le fond scientifique et le complément poétique de l'histoire. C'est continuer les préoccupations de Goethe, Schiller, Hegel ou Georg Lukacs, en ce

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

domaine, en partant du noyau de la relation aristotélique poésie-histoire.

Dans le cadre du chapitre dédié aux valeurs roumaines l'auteur établit une chronologie et un thème se référant au sentiment de notre indépendance comme peuple, au pouvoir de résister, à l'importance des mouvements sociaux comme un chapitre important de l'indépendance et de la résistance roumaine, à l'idée de la latinité comme une constante de notre littérature, en l'espèce du théâtre roumain.

L'auteur prend une attitude critique à l'égard de certaines interprétations de la dramaturgie, comme, par exemple, l'ouvrage de Jan Kott, *Shakespeare, our contemporary*, en exprimant ses réserves devants le caractère schématique de ce « mécanisme de l'histoire » quand il s'agit de la complexité, de la profondeur, des ouvertures de l'univers shakespearien. Dans l'épilogue, le professeur Ion Zamfirescu souligne non seulement les vertus scéniques de la dramaturgie mais aussi l'existence en soi de l'œuvre dramatique, ce qu'il désigne par «l'œil embrassant un horizon plus large de la culture ». C'est, sans doute, le point de vue de l'humaniste, de l'érudit, du professeur qui s'est penché avec soin, avec méticulosité, mais sans pédanterie sur les aspirations de l'humanité reflétées dans la litterature dramatique, témoignant par là de sa noble passion de la servir.

Ioana Mărgineanu

SIMION ALTERESCU, *Actorul și vîrstele teatrului românesc*, Bucarest, Ed. «Meridiane », 1980, 310 p.

L'art protéiforme de l'interprète a constitué pour beaucoup de chercheurs une fascination, avec des essais pour expliquer la nature de la création, la psychologie de l'acteur, ses rapports avec le dramaturge, avec le metteur en scène, avec le public. Nous mentionnons ainsi, come plus notoires, *L'Attore* de Callendoli, *Les Grands acteurs du monde* de Philippe van Tieghem, parmi des centaines de monographies, de recueils biographiques, de souvenirs, d'impressions, etc.

Dans cette abondante et variée bibliographie, d'où ne manquent pas de nombreux titres roumains, l'ouvrage signé par Simion Alterescu, *Actorul și vîrstele teatrului românesc* (L'acteur et les âges du théâtre roumain), occupe une place à part et bien délimitée, ayant non seulement un but et une structure particulère, mais aussi une modalité fort originale d'aborder les problèmes. Nous avons devant nous un ouvrage de synthèse, œuvre d'une solide et longue accumulation, de méditations extrêmement sérieuses concernant la nature de l'art de l'acteur et les facteurs qui la conditionnent. L'auteur, historien de théâtre réputé, familiarisé avec les plus subtiles méthodes pour découvrir la nature et la spécificité de la création scénique à travers une documentation variée, a entrepris dans son livre l'investigation — du tout aisée — des plus de 150 ans d'art scénique roumain par le truchement des interprètes. La justification de cet abord nous la trouvons dans l'incontestable originalité de l'art de l'acteur, dans l'importante contribution apportée par les acteurs roumains à l'affirmation et au développement de l'art scénique, à la reconnaissance dont il jouit sur le plan national et international.

Le déchiffrement des traits spécifiques de l'art des interprètes roumains, en précisant leur originalité par rapport aux autres arts, son évolution à travers le temps, les transformations subies, les mutations qui y eurent lieu comme réponse immédiate aux mutations de la vie spirituelle et culturelle en son ensemble sont les éléments grâce auxquels Simion Alterescu souligne les différences entre l'art du spectacle et la dramaturgie, tout en plaidant avec passion et ardeur pour l'autonomie de l'art théâtral, pour l'effacement des confusions, encore nombreuses et graves, entre le théâtre et la littérature dramatique. Plus que par tout autre élément c'est par l'acteur, considéré du reste comme le créateur authentique du spectacle, que le théâtre se différencie de la littérature, affirmant sa spécificité, revendiquant et imposant son droit à l'autonomie : « Le théâtre est un art de communication — nous dit l'auteur — qui transmet par le truchement du spectacle une réalité concrète, répondant ainsi au besoin organique de déchiffrer la nature humaine, à l'aspiration du public vers le beau ; ce dernier accepte la convention du spectacle, étant conscient du fait que les acteurs *interprètent* certains caractères,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mais, croyant en même temps au processus de tranfiguration de l'acteur » (p. 9).

S'étendant sur l'histoire entière du théâtre roumain l'ouvrage a un caractère chronologique, toutefois une chronologie qui n'est pas purement et simplement fonction du temps, mais des mutations qui eurent lieu, l'apparition de nouvelles modalités de jeu, de nouvelles formes d'expression, des conditions socio-politiques, du contexte artistique, des influences de toutes sortes. Ainsi, nous découvrons, au début du théâtre roumain, donc pendant les premières décennies du XIXe siècle, en tant que facteur déterminant de la constitution de l'art de l'acteur roumain, l'apparition et l'accomplissement du professionnalisme. Les spectacles scolaires et des dilettantes, importants événements à caractère culturel, sont bientôt abandonnés et l'on étudie la possibilité d'un perfectionnement professionnel. C'est un processus où se fit sentir évidemment les influences des acteurs consacrés de l'étranger, mais surtout la modalité d'adoption et d'assimilation de ces influences, leur implantation, leur adéquation aux nécessités spirituelles roumaines, leur parachèvement grâce aux expériences culturelles roumaines, leur utilisation aux fins de rendre des réalités roumaines, des types sociaux vrais, etc.

Ce processus complexe et souple est analysé dans quelques sous-chapitres d'où ne manquent ni d'importants éléments d'organisation de la vie théâtrale ayant eu quelque retentissement dans l'affirmation de la profession, ni la relation avec la dramaturgie nationale, encore à ses débuts, complétée par des traductions, mais surtout par des adaptations de la littérature dramatique étrangère. Sans que soient éludés les hésitations, les gaucheries ou les insuccès, au premier plan se font remarquer la personnalité de Mihail Pascaly et celle, fascinante et protéiforme de Matei Millo, exemples de perfectionnement dans la profession d'acteur, d'affirmation de l'originalité.

S'agissant d'une présentation historique de l'évolution de l'art de l'acteur en Roumanie, l'ouvrage contient aussi de micromonographies, surtout pour les acteurs de la fin du XIXe siècle et du début du XXe, période dominée par les grandes vedettes. D'amples présentations ont été faites pour Grigore Manolescu, C. I. Nottara, Aristizza Romanescu, etc.; on y souligne en même temps le conflit entre les tendances des interprètes préoccupés par l'expressivité plastique et sonore du geste et de la parole et la nouvelle dramaturgie réaliste, influencée par Zola et Ibsen, basée sur le jeu d'ensemble et la vérité psychologique. Dans le développement du réalisme de l'art de l'acteur c'est la comédie directement inspirée de la vie qui, outre les drames aux implications sociales, détient un rôle considérable, apportant des types souvent créés à partir d'observations directes, impliquant à la fois une attitude critique et une exagération satirique. L'interprétation de la comédie fut celle qui imposa de la mesure au geste et donna du poids à la parole, en réprouvant la déclamation et en mettant à sa place des tons nuancés, de l'authenticité et du rythme : « Les acteurs de l'école de comédie ⟨il s'agit surtout de la génération de la fin du XIXe siècle — *n.n.*⟩ ont un style mieux construit. Ils utilisent les contrastes, ont des talents caricaturaux, un esprit d'observation et d'imitation développé, un instinct mimétique et un jeu physionomique qui en assure la spontanéité et le polymorphisme » (p. 150).

Un autre aspect d'une authentique originalité est celui de la relation interprètes — metteurs en scène. On a rarement analysé, avec une précision si percutante et une si subtile perception, la relation entre metteur en scène et acteur, vue non comme un conflit tendu pour imposer ou pour garder l'autorité mais comme une collaboration nécessaire, voire indispensable, dans les conditions du théâtre moderne, pour l'évolution et le développement des moyens d'interprétation. En Roumanie, plus qu'ailleurs, où le metteur en scène n'a pas réussi à se rendre le maître absolu et incontestable de la scène, il fut une aide précieuse pour l'acteur, l'organisation de l'ensemble, l'unité stylistique du spectacle, la découverte d'idées directrices étant des éléments de continuel perfectionnement de l'art de l'interprétation. Simion Alterescu découvre cette fonction intégratrice et coordonnatrice de la mise en scène dès les XIXe siècle, l'activité d'un Matei Millo étant en réalité double, d'acteur et de metteur en scène, renforçée, comme c'était normal, grâce à Al. Davila, dans l'entre-deux-guerres et à present.

La division par périodes proposée par l'auteur du livre présente de nombreuse

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

coincidences avec les époques historiques connues, « le milieu et le troisième quart du XIXe siècle », «la fin du XIXe siècle », « le début du XXe », la période de « l'entre-deux-guerres », la période « contemporaine » (1944—1979), cependant les éléments déterminants pour son adoption résident — comme nous l'avons déjà montré — dans l'évolution même de l'art de l'acteur, dans les mutations qui lui sont propres. Aussi bien l'auteur poursuit-il l'accumulation des nouveaux éléments qui amènent le changement d'équilibre et l'affirmation de nouvelles tendances stylistiques. Si jusqu'à la première guerre mondiale le développement est considéré comme unitaire, la période de l'entre-deux-guerres, apporte des diversifications se rattachant à la variété des courants littéraires, à la formidable explosion de l'art dans sa totalité. Parmi les plus intéressantes des tendances de l'époque se font jour à présent celles du théâtre d'avant-garde, analysées avec pertinence dans le sous-chapitre « Le théâtre d'avant-garde, une forme de protestation contre le théâtre ancien » (p. 201—208), où l'auteur expose les réticences existantes vis-à-vis des modalités expressionnistes, les tentatives de renouveler les moyens d'expression, dues plutôt à des metteurs en scène et insuffisamment adoptées par les acteurs, demeurés fidèles au théâtre psychologique.

L'auteur conclut en traçant les directions multiples et plurisémantiques de l'art de l'interprétation actuel où les diversifications sont considérablement plus accentuées de nos jours, quand « l'art de l'acteur roumain accède 〈 ... 〉 à un language nouveau, conditionné par la conception de la mise en scène, par la vision complexe sur l'œuvre dramatique, par le fait que l'acteur ne devait pas se limiter à une simple motivation psychologique d'un caractère dramatique 〈 ... 〉. Les nouveaux espaces de jeu offerts à l'acteur, le changement des rapports acteur-public et la modification des moyens de communication avec le spectateur, la pénétration dans l'univers intérieur, substantiel de l'œuvre dramatique, en tant *qu'œuvre ouverte*, du personnage en tant que *personnage ouvert*, également, auront raison des inhibitions et des automatismes dans le jeu de l'acteur » (p. 255).

Actorul și vîrstele teatrului românesc est un ouvrage de référence pour tout ceux qui désirent connaître le caractère spécifique et original de l'art scénique roumain, mais surtout pour ceux qui veulent pénétrer dans les arcanes de la création des acteurs, entendant par là que les confusions ne sont plus possibles entre l'art du théâtre et la littérature dramatique, puisque nous avons à faire, comme l'a dit un siècle plus tôt, le grand Caragiale, à deux arts différents, l'acteur étant à la fois *instrument* et *instrumentiste*, à la différence du poète qui, lui, est uniquement compositeur.

Ileana Berlogea

GHEORGHE CIOBANU, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie* (Studies in Ethnomusicology and Byzantinology), Bucharest, The Musical Publishing House, Vol. I, 1974, 444 p. Vol. II, 1979, 380 p.

The two volumes of *Studies in Ethnomusicology and Byzantinology* due to Gheorghe Ciobanu, are a first-rate analytical and documentary contribution to the study of several problems, which, in spite of their being really "of first importance", are still nevertheless known by a few people still. The studies comprised in the two volumes have been conceived in and issued during a period of more than 30 years, i.e. they represent the author's lifelong efforts devoted to the specific problems raised by the Romanian folk music, by the Romanian music of Byzantine type, and by the beginnings of the Romanian music of Western type. Gheorghe Ciobanu dwells chiefly on the music reality, as it is offered by the extant documents — out of these several being quite novel — ; these documents are indeed at the core of all his "interpretations" and new points of view in a matter or another; his analyses, which are quite relevant in most instances, follow the example set by his great "mentor" and teacher, the late prof. George Breazul, founder, alongside of Constantin Brăiloiu, of today modern Romanian ethnomusicology.

The problems dealt with in the first volume are grouped around three main "tonal centres", so to say : the origins of the Romanian folk music, and of its main structures; the real situation of Dimi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trie Cantemir's music inheritance within the framework both of European and of South-East-European music; the works due to the representatives of the Music School of Putna Monastery and, in this respect, the quite conspicuous Romanian character of their music, although it belongs to the Byzantine general music type, and the echoes throughout the various ages, of that same music. The titles of the studies are: *The Origins of the Romanian Folk Music, The Structure Relations between Verse and Tune within the Romanian Folk Song, National and Universal Aspects within the Old Romanian Folk Music, Old Musical Elements Extant within the Romanian and the Bulgarian Folk Music, The Connexions among the South-East-European Peoples as Shown within their Folk Music, The Folk Music and the Migration of Peoples, The Historical Criterion and the Study of the Folk Music Modes, The Chromatic Modes as Used in the Folk Romanian Music, The So-Called "Gipsy Scale", The Town Folk Music, "Mugur, mugurel" ("Bud, Little Bud"), A Song in Anton Pann's Tune Collection, A Song by Dimitrie Cantemir in Anton Pann's Tune Collection, Novel Romanian Songs Coming from the Beginning of the 19th Century, Barbu Lăutarul (Barbu The ⟨Arch-⟩ Fiddler), The Circulation of Tamboura within the Romanian Principalities in the Middle Ages, The Way the Romanian Folk Music has been Collected and Published, The Putna Music School, The Byzantine Musical Culture on Romania's Territory up to the 18th Century, The Romanian Psaltic MSS from the 18th Century, The Romanian Psaltic Music in the 17th—18th Centuries, The Origins of the Palm Sunday Kanon as Compiled by Dascălul Șărban ⟨Șărban the Psalm-Reader⟩, Anton Pann and the "Romanization" of the Psaltic Chants, The Romanian Psaltic Music, A Four-Part "Kyrie Eleison" in Byzantine Notation Coming from the Beginning of the 18th Century, The Byzantine Music.*

The first of these studies deal with the origin of the Romanian folk music and of its elements of Dacian and Roman descent. Their greatest merit consists in their dwelling precisely on the extant documents, not on the abstract-sentimental desiderata; the author's perfectly justified conclusion in this respect reads: "The Romanian folk music on the one hand is Dacian through its inherited musical basis and specific sensibility, whereas on the other is Latin, as well as the Romanian language itself, through its structural organization of the melody and rhythm and through the preference it clearly shows for certain intervals" (p. 12). This is the angle from which the author investigates the relations between the structure of the folk verse lines and the tunes they use. By means of a quite impressive set of musical quotations, the author shows the essential differences that occur between the system of the Romanian Folk song verse and those of the neighbour peoples, owing to the fact that "the structure of the melodic lines follows most closely the structure of the verse lines", whereas this latter structure "comes directly from the language itself, as its constituents are entirely built on the grammatical and phonetical rules of that same language" (p. 27). Therefore it is precisely the language that brings about two out of the most important aspects "of the national salient features of the folk music: a) the structure organization of the melody and rhythm; b) the singers' preference for certain musical intervals" (p. 35). As concerns the relations between the Romanian folk music and the Bulgarian one, the author shows both the resemblances and the essential differences between them; there were no mutual influences, but the taking over and the continuation in both of them of several elements coming from the Thracian substratum, interwoven later with other common elements coming either from the Byzantine music or from the Oriental one, brought by the Turks. As for the striking resemblances between various tunes belonging to peoples severed by lots of miles, the author shows that they are due to a great migration of peoples (proved and known as such by the historians); these migratory peoples have left as a "legacy" to the peoples that assimilated them several aspects of their folk culture including, too, their songs that have thus entered the cultural substratum of the respective peoples.

A specific problem, dealt with at length by the author is that of the folk musical modes, as there still persist even today a lot of various opinions and unsolved yet puzzles concerning them. The facts brought forward by Gheorghe Ciobanu show

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

most clearly that both the scales and the music built up out of the chromatic modes cannot be thought of as being exclusively Oriental; in fact there are three various strata of chromatic folk modes — a first one inherited from our ancestors, a second, probably coming from the Byzantine music and a third, which is indeed of Oriental descent. In the same respect, one must be aware that the so-called "gipsy scale" (which is a chromatic mode too) is really a "makam hissar", widespread throughout all the Orient (and which has come to us through the tunes sung and played at the princes' and the boyards' courts) and not a true "gipsy scale" extant as such.

As concerns the town folk music, Gheorghe Ciobanu tries to make it get its true place within the general context of our folk musik taken in its whole as such. He uses a lot of documentary facts again, in order to fix up its main salient features — several of these documents being folk songs and dances collected by the author himself. In this respect a special analysis is devoted to the famous revolutionary song, *Mugur, mugurel* ("Bud, Little Bud") composed by Ilarion, Bishop of Argeș, chief counsellor of Tudor Vladimirescu, leader of the 1821 Revolution; the song has undergone indeed a most stupendous evolution and spreading, being sung in the 1848 Revolution and written down in the collections of Anton Pann and D. Vulpian, arranged by George Dima, and then sung again both by the peasants during their famous 1907 uprising against the boyards and the revolutionary workers underground communist fighters. Another song, *Cînd eram mai tinerică*(When I was younger), coming from the town stock enjoyed a most interesting circulation, as it can be found not only in the collections of Anton Pann, I. A. Wachmann, D. Vulpian, but is "alive" even today, as the author has recently collected a variant of it from a fiddler-informant from the village of Clejani — thus this tune has been circulating for a period exceeding even 100 years.

The second section of Volume I deals with Dimitrie Cantemir's activity as a composer. The well-known reigning Prince of Moldavia was also famous all over the world for his outsanding merits as a historian, writer, forerunner of ethnography and thinker. Gheorghe Ciobanu shows that one cannot think about his musical compositions as belonging solely to the Turkish music, as Dimitrie Cantemir's tunes show indeed most clear affinities with our fiddlers' music, as well. This way, it is but quite natural that some of his tunes have been found in circulation on the Romanian Principalities' territory — such being the case of the melody *Vai ce ceas, ce zi, ce jale* (What a sad hour, what a sad day, what a woe !) from Anton Pann's collection, thought of by him to be a variant of a Greek tune (as Cantemir's melody has got, indeed a Greek text, too, *Ti megali simfora)*, to which one might add *The Dervishes' Air*, another tune due to Cantemir, and which had aroused even W. A. Mozart's interest who used it in one of his works.

Other studies in the first volume deal with the circulation of other such folk tunes and motifs since the beginning of the 19th century onwards and with the life and deeds of the greatest representative of the folk Romanian fiddlers, Barbu Lăutarul (Barbu The ⟨Arch-⟩ Fiddler), according to the documents concerning the fiddlers since the earliest periods until today; in this respect, Gheorghe Ciobanu identifies and analyses several folk and popular songs and dances having once belonged to the repertoire of this most renowned fiddler.

A text in organology, dealing with the tamboura in our country is followed by a basic one, concerning the ways of collecting, commenting and harmonizing folk music in various periods. Gheorghe Ciobanu's appreciations on them vary according to the merits or shortcomings in these collections and theoretical premises; this way, his appreciations are not mere reviews, but careful analyses. For instance, Anton Pann should be credited with the merit of having published "in full" the folk tunes and their texts, in spite of his undesirable alterations and interventions; Theodor T. Burada opens new ways to investigation, showing himself as a true forerunner of today ethnomusicology; Gavriil Musicescu brings forth new ideas concerning the social and collective aspects of folk music, the necessity of writing monographs depicting folk music, divided on provinces and dialects, and the necessity of using modal chords and harmony when transcribing the folk tunes for two or more-part settings (here we must add

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

that Musicescu had in this respect a most worthy predecessor, Carol Miculi, Chopin's pupil); Dimitrie Vulpian's collection is matchless as concerns the richness of the gathered materials and the documentary interest it presents even to today's researcher, but, on the other hand, the notations in it are full of all kinds of serious shortcomings, e.g. in most instances, the folk rhythm is "simply mutilated" so that the respective tunes (with the exception of dances) can no longer be played; in general, the old collectors have not so much "collected", but "selected" the folk tunes, altering them, marking and directing their preference towards a genre or another, without indicating clearly the true origins of the tunes, either folk or popular ones.

The last section of Volume I is devoted to the Romanian music of Byzantine type. Gheorghe Ciobanu analyses it under various angles, and presents it, too, from a general point of view — a most necessary thing to do, as other people, very conversant with it such as I. D. Petrescu or Grigore Panțiru, have nevertheless confined themselves solely to the problems raised by the notation and the echoi.

Gheorghe Ciobanu shows the unjust and too rash character of the formerly made appreciation, that since our old Prince's chancellors used Slavonic as their official language, it would go without saying that our old music ought to have been Slavonic, too. This wrong assertion led to gross confusions and errors, which, unhappily, do still persist even today. These are due either to insufficient musical documentation and information or to preconceptions. Several investigations, out of which a great part have been carried on by the author himself, have lately allowed the author to discover that there existed on Romania's territory several real "Music Schools", where people practised a music which though of Byzantine type, had nevertheless got a lot of specific salient features of its own, which could not be found in the neighbour peoples' music, where the same Byzantine type was differently taken over. The most important of these "Music Schools" (as it was proved chiefly by Gheorghe Ciobanu, but also by other researches — George Breazul, for instance although he had not at hand the capital documents, i.e. the extant MSS, long believed to be only seven, but whose number recently came to nine by the investigations of J. Raasted and D. Conomos,[1]) is that from the Putna Monastery. Some researchers from abroad, such as Raina Palikarova-Verdeil have claimed these MSS as mere reproductions due to Bulgarian psaltae having taken refuge to Moldavia. It has been possible to assert them their right place only after the minute and sustained investigations of Radu Pava, Gheorghe Ciobanu, Anne E. Pennington (Great Britain) as they proved, beyond any doubt, that these MSS are, by no means, mere reproductions or at the most creations by some Bulgarian psaltae, fled to Moldavia, but on the contrary, they really stand as musical works of Byzantine type, due to several Romanian composers, of the period of Prince Stephen the Great and of his immediate successors; these composers had created a specific style of their own, in Byzantine music, and had turned the Putna Monastery into a centre where a lot of people from the neighbour countries came to learn psaltic music. Among them one might quote, above all, Evstatie the Protopsaltes, and then Paisie, Antim, Agathon, Agalian, Stephen, Longin, Josaphat, Anthony the Protopsaltes. Further proofs to that effect are furnished by the mentions in the Russian books devoted to church music, where their creations are most clearly termed *raspev putnevskii* (Putna chants). The author deals then with the length and duration of this Romanian music of Byzantine type, until the 18th century; here he insists, most rightly, upon the merits as a composer of Filothei, the former chancellor of Prince Mircea the Old, and the creator of a new species of psaltic monodic anthems-hymns, the *Pripele*. Then the author either turns back to the Putna Music School or goes on dealing with the printings of psaltic music, with the Bucharest Music School extant during the reign of Prince Constantin Brâncoveanu which had, in its turn, produced another great Romanian composer of Byzantine music, Filothei sin Agăi Jipei (Filothei, Son of Agha Jipa, "agha" meaning "police prefect"), followed in the former half of the 18th century, by Ioan śin (son of) Duma Radului Brașoveanu, by Dascălul Șărban Protopsaltul (Șărban the Psalmreader ⟨and⟩ Protopsaltes), and, finally, with the last important Music School

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

preceding the 1814 reform of psaltic mussic, viz. The Neamț Monastery Music School, whose greatest representative was Iosif Monahul (Joseph the Monk). As concerns the Romanian psaltic MSS, coming from the 18th century, Gheorghe Ciobanu analyses seven of them, as they comprise valuable works due to the very gifted Romanian composers, mentioned above. Using always the data furnished by the documents, the author makes several important specifications in this respect, showing that, in spite of its becoming the official language in the Romanian princes' chancelleries during the Middle Ages, Slavonic never played the same leading role in the Romanian church chants; in fact our psaltae sang far more in Greek than in Slavonic, to say nothing of the fact that the Putna music was wholly of Byzantine type, whereas the intervals chiefly used (the major 2nd, the minor 3rd and the perfect 4th) were but those preferred by the Romanian folk music, too, i.e. their so frequent use was due, beyond any doubt, to the influence of the psaltae's mother tongue, the Romanian language. A somewhat slower process was that of the "Romanization" of the chants, i.e. of their adaptation to the Romanian words. Gheorghe Ciobanu rejects most rightly some researchers' taking over *tale quale* of the erroneous opinion of Bishop Melchizedek, concerning the would-be "Bulgarian" character of some of the ancient Byzantine-Romanian chants; he analyses in this connexion the *Palm Sunday Kanon* attributed to Dascălul Șărban. Having the documents at hand the author makes here a most important specification: no Romanian psaltae have ever sung a "Bulgarian" chant, as they have always indeed sung Byzantine ones instead or some creations of their own of Byzantine type; only the *language* they used in some instances was the Palaeoslavonic (or the Mediobulgarian). As concerns the "Romanization" of the chants, i.e. their full adaptation to the prosodic requirements of our language, after the first attempts in this respect due to Filothei sin Agăi Jipei and to Ioan sin Radului Duma Brașoveanu, a special mention deserves the decisive contribution brought by the two pupils of Peter of Ephesus that have imposed the 1814 reform of the psaltic music on Romania's territory, namely Macarie Ieromonahul (Macarie the Hieromonk) and Anton Pann, followed by Dimitrie Sucevanul. They have "remade" and adapted the Greek melodic line to that effect. Moreover, Anton Pann "has translated and composed again all the chants that were to be sung in the lecterns — a tremendous achievement never attempted at either before or after by anybody" (p. 320), called by him an effort "to Romanize" the chants; it was he who had given the chants their form still used today in Romania, as he had ensured indeed, owing to his advanced aesthetical views, "a close connection between the text and the melody" (p. 322), by simplifying several excessive ornaments and chromaticisms. Gheorghe Ciobanu shows then that our church tradition is above all, *Latin* (as it is proved by the terms used until today, which are most of Latin origin), although our chancellery and church official language was for a while the Slavonic (which has left, too, several terms still in use); however, while adopting Slavonic as their official language, the Romanians sang only "the Byzantine chants, in their Greek original language, or sometimes in Slavonic" (p. 331), without borrowing in this respect would-be "Slavonic chants". An ample analysis of all the changes and modifications of the Byzantine chants done by the Romanians comes afterwards to back these considerations in history. As concerns Transylvania, Gheorghe Ciobanu shows again by means of an ample analysis, that there existed some differences between the way of singing the chants there and that used in the other two Romanian Principalities, such differences occuring with some new aspects in the Banat, too (these were due, for Transylvania, to the Union with Rome in 1701, and for the Banat, to its subordination to the Karlovać Serbian archbishopric). A unique musical document, a quite "novel" one, is that four-part *Kyrie Eleison* in Byzantine notation, dating from the beginning of the 18th century, discovered and transcribed by Gheorghe Ciobanu. Here again the author considers solely the documents, rejecting justly the would-be "hypotheses" built by some people, about the choral church singing, without any documentary support! Finally, before closing Volume I, the author analyses the Byzantine music in its historical development, showing its relations with the ancient Hebrew music, with the

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Gregorian-Catholic and the ancient Greek one, as far as we know them today, and — last not least — with the folk one; he presents then the genres, the notation, the melodic formulae, the echoi, the styles, the modifications that occured in the course of time, the music for ceremonials, the connection with the folk music.

The same criteria have been retained in Volume II. It comprises the following studies: *The Romanian Folk Music, The Structure of the Romanian Folk Versification System; its Connections with the Latin Versification, Stratifications Extant in the Romanian Folk Music, On the Factors Facilitating the Evolution of the Folk Music, The Relationship between the Rhythm of the Dances and that of the "Colinde" ⟨Carols⟩, The "Colinde" and the Church Music, George Breazul's Contribution to the Development of the Romanian Ethnomusicology, The Contribution of the Ethnomusicology to the Correction of several Errors of Musicology Proper, Constantin Brăiloiu's Contribution to the Widening of the Tonal System Concept, The History of the Modes-Classification, The Antiquity of the Chromatic Genre within the Byzantine Music, The New-Style Song in the Folk Creation, Revolutionary and Patriotic Songs of the 1848 Year, Peasant and Town Folk Musical Creations Connected with the Independence War, B. Romberg's "Caprice" and the Moldavian Song "Mititica" ⟨Little Wench⟩, Byzantine Music and "Cîntece de lume" (Secular Love Songs), in Psaltic Notation Comprised in MSS, coming from Oltenia, The Musical MSS in Byzantine Notation Extant Today in Romania, The Study of Byzantine Music in Romania, Contemporary Problems and Concerns in the Romanian Musical Palaeography, The Relations between Text and Melody in the Romanian Psaltic Music, The Relations between the Romanian Liturgical Music and the Byzantine Music, The "Pripele" by Filothei Monahul, The Putna MSS and Some Problems of the Romanian Mediaeval Culture, The Putna Musical MSS and the Problem of the Romanian-Bulgarian Musical Relations During the Middle Ages, The MSS by Evstatie the Protopsaltes from Putna (1511).* By presenting the folk creations connected with an occasion or with none at all, the tonal system of the folk music, the rhythm of the folk pieces, the folk musical instruments, the most important folk musical genres, the unity of the folk music due to that of the language it uses, the author dwells upon the great antiquity and continuity of our folk music, literature and customs which form together an image of the antiquity and continuity of our people's life on this territory. The structure of the Romanian folk versification system, based on accentuation is totally different from those of the neighbour peoples; for instance those of the Serbians and of the Bulgarians are based on the number of syllables and of inner caesuras, those of the Russians and of the Ukrainians use a system of accentuation fully different from the Romanian one, whereas that of the Hungarians is a quite specific one, based again on the number of syllables and of inner caesuras. Moreover, whereas our people use verse lines consisting of 8(7) or 6(5) syllables solely, the Russians and the Ukrainians use verse lines of 5—14 syllables, the Bulgarians and the Serbians have got verse lines of 4—16 syllables and the Hungarians use, in their turn, verse lines of 5—25 syllables. The Romanian versification is again different from those of the other Romanic peoples, but is very close, however, to that of Low Latin, based on the trochaic rhythm: the metrics of Low Latin and that of folk Romanian verse lines is quite the same, with very few and unimportant differences. After this, Gheorghe Ciobanu deals at length with the stratifications that have occurred in the course of time within the musical folk genres. As concerns the factors facilitating the evolution of the folk music from the "old" to the "modern" style and afterwards to its "new" one, Gheorghe Ciobanu deals with its "contact with the music of other peoples", with its "contact with the cultivated music", with "the interpenetration among various regional styles", with "the variation" and with "the contamination" (p. 27), and analyses them at length afterwards, as they determine indeed the new tendencies which assert themselves more and more conspicuously at first in the "modern-style" songs and then in the "new-style" ones. As concerns the "colinde" (carols), the author deals at first with the frequently occurring most close resemblances between the "colinde de urat" ("congratulation carols" — they are the oldest ones, dating from the pre-Christian era) and the ritual dances connected with a certain date; these close

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

resemblances are often quite surprising, leading even to identities as concerns their rhythm; the author's minute analysis of them and of the "so neatly conspicuous" metric-rhythmic formulae they imply, proves that there existed once a very remote common origin of both these genres, based on "a most ancient and unitary rhythmic background". The author then deals with the relations (so complex, indeed) between the "colinde" (carols) and the ancient Byzantine music and shows that closer resemblances can be detected between the carols and the Gregorian music or again between the carols and the ancient Byzantine music, whereas such resemblances cannot be found at all between the carols and the new psaltic music, resulting from the 1814 reform. The carols, both in their melodies and texts have got, as far as their oldest stratum is implied, ancestral, pre-Christian elements, i.e. modes, compass and formulae, both melodic and metric-rhythmic, related to those in the oldest Gregorian and Byzantine chants, as those latter ones did but continue a series of such elements, inherited from Antiquity, and whose origins could be found in the remotest folk songs once extant as such.

The study dealing with George Breazul's activity is perhaps the deepest and richest, analytically speaking, of all those that have ever been devoted to him and to his activity. Gheorghe Ciobanu deals at length with George Breazul's outstanding merits both as a musicologist and as an ethnomusicologist, as a creator of the first Phonogram Archives in Romania — other such Archives being created at a year's distance by Constantin Brăiloiu —, as a founder of a true "science of the Romanian music" (p. 120) and of "a modern Romanian musical pedagogy, grounded on the folk music", as a most careful and profound investigator of the sociological aspects of the folk music and of the influences and borrowings in it, as a most careful student in "the specific salient features of folk music" (p. 122) and in the comparative method, in the clearing up of the first-rate importance of the problems raised by the urging need of a most profound investigation of the "folk melodic formulae" (p. 123); the author shows here, too, George Breazul's affording the utmost care, in the deepest way possible, to the problems raised by the folk modes, to the necessary elucidation of the Thracian origins of several aspects visible in various basic elements of the Romanian folk music, and, last not least, to the necessity of gathering as many "data, mentions, documents and monuments as possible, concerning the folk music" (p. 126).

Following the high standards set up by George Breazul and Constantin Brăiloiu, Gheorghe Ciobanu deals then with several errors still maintained in the today musicology; he shows these are due to several causes, such as the taking over, without due checking, of earlier made asseverations, the exclusive character of tonal-musical education, the neglect-disregard of the folk music by some people, the lack of adequate documentation, the lack of a broad historical outlook. These errors can be amended only by means of data offered by ethnomusicology, as these show that there are also folk modes that ignore the tonal succession by fifths, being built instead on fourths, on thirds and even on micro-intervals, that the modes said to have come from the Antiquity can also be met with, in the folk music of peoples that have never been into contact with the ancient Greeks and Romans, that the folk singers have never learnt singing in church, but on the contrary, it is the clergy that have learnt singing from them, that several chromatic modes are most ancient, that the pentatonic scales exist, quite independently, in the folk music of a lot of various peoples, that the folk polyphony has got a lot of specific salient features of its own, which put entirely out of question its alleged descent from the classics' counterpoint. As concerns Constantin Brăiloiu, Gheorghe Ciobanu shows his outstanding merits in imposing what the great Romanian ethnomusicologist has justly called "la nécessité de l'élargissement du concept de système tonal" by including in it, too, the rich folk modal scales. However, one should have preferred a more consistently drawn analysis in this respect, in order to better point out the first-rate contribution of the great Romanian ethnomusicologist in this matter. As Gheorghe Ciobanu is himself a well-known specialist in modes, he then deals at length with the ancient musical scales, either folk or cultivated, with the mediaeval ones, i.e. the Byzantine proper, the psaltic and the Gregorian ones and with the folk ones, detecting most accu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rately the resemblances, but also the differences among them; he deals, too, with the classification of the modes (rejecting some unilateral previous views in this matter) and shows they must be thoroughly considered either in the cultivated or in the folk musical practice, owing to their great importance and to the fact that the latter practice has given birth to the former.

As for the folk music itself, Gheorghe Ciobanu begins by showing that the "new folk songs" are not, in fact, "entirely new creations, that have sprung together with the new texts, but tunes that have been sung previously too, and have been taken over as such" (p. 171), with some alterations, of course, — but these are quite unimportant; this holds good both for the new peasant songs and for the workers' ones. The new songs appear in various ways, i.e. either by a tune passing from a dialect into another or by means of borrowings — from neighbour peoples — and influences — as those depicted in Vol. I concerning the evolution from the "old-style songs" to the "modern-style" and then to the "new-style" ones. Although the melodies are in most instances old, they are nevertheless "transformed" in all possible ways, so that finally they are really "renewed" in several of their elements and "compartments". Further proofs in this respect are provided by the author's minute analysis of the main "revolutionary and patriotic songs" sung during the 1848 revolution, and, later on, of the folk songs connected with the 1877 Independence War (here we must add that this great historic event has had, among other things, also a lot of musical consequences, so that the year 1877 might be most justly termed "A Crucial Moment in the Evolution of the Romanian Patriotic Song" — this being indeed the title of a paper by us, dealing with it). Gheorghe Ciobanu dwells upon the very few true folk songs and dances, either of rural or urban origin, that have been written down and preserved, in various collections, out of the big output due to the 1877 patriotic enthusiasm. As for the old Moldavian song *Mititica* (Little Wench) and the alleged use of it by B. Romberg in his *Caprice for Violoncello and Piano*, Gheorghe Ciobanu having already minutely analysed the extant data, George Breazul's considerations about it, as well as the score itself, shows most limpidly, by comparing and confronting B. Romberg's work and five variants of the song, extant either in printed form or in MSS, that this composer and virtuoso, although he might have played some *ad-hoc* improvisations on this theme in a concert, however, he has not included at all this song in his *Caprice*, but has built it around other three Romanian tunes, out of which one has made itself conspicuous later on as a patriotic song, under the title *Ştefan înaintea Cetăţii Neamţului* (Prince Stephen the Great in front of the Neamţ Fortress). The last article in this series is a real "alarm signal" concerning the disappearance without traces of several old MSS, comprising both psaltic music and "cîntece de lume" (secular love songs), some of them being even holographs of Anton Pann's, widely described and analysed by the author, who also gives the transcriptions of some songs in them that could have been restored.

As in Vol. I, the last division of this second volume comprises studies in Byzantinology. Gheorghe Ciobanu draws our attention to several most precious MSS comprising Romanian music of Byzantine type, in Byzantine notation, unfortunately neglected until today, by the experts in the field. These MSS have got, in most instances, Greek texts: the Slavonic lines in them are but few, even in the MSS coming from the 15th century, a fact showing that there is indeed a real need for a certain revaluation of the alleged "exclusive role" attributed to Slavonic by some historians, concerning its aspects as an official and culture language in the Romanian Principalities during the Middle Ages. According to the evidence provided by the MSS coming from the 15th — 16th centuries, the people sang then in church "far more Greek texts than Slavonic ones" (p. 245), a most important fact, if one also takes into account the existence of the three, already mentioned, great "Music Schools". The first musicologists that have really carried on a true scientific work in this respect have been I. D. Petrescu, G. Breazul, I. D. Chirescu, G. Galinescu, Gr. Panţiru, S. Barbu-Bucur and Gheorghe Ciobanu himself. The turning to good account of the legacy left to us by our old composers of Byzantine type has become quite "urgent" of late,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

owing to the demonstration of the existence of the Putna Music School, to the rejection of the groundless allegations concerning the would-be "Bulgarian" character of this School and of its music, to the presentation of several once renowned mediaeval Romanian composers, whose music was of Byzantine type, to the demonstration of the musical-cultural unity of the Romanians during the Middle Ages, to the clearing up of a lot of problems raised up by the form and style aspects used in the Byzantine music, and finally to the presentation of the oldest Romanian choral monument, that four-part *Kyrie Eleison* from the 18th century; in this respect several MSS have been catalogued, carded, recorded on photocopies and microfilms, although there are still, according to the author's asseverations, some other 1,000 such MSS that have not been yet investigated as such, to say nothing about those that have been carried abroad. Unfortunately musical palaeography is known only to few people even today, as it is not studied at all in the Conservatoires, so that there is a great want for experts in musical palaeography and mediaeval matters, not to say anything about the danger of losing all the ties with the today knowledge and skill in deciphering, transcriptions and analyses, which some older scientists still possess; the Romanian music of Byzantine type deserves indeed a far better fate, owing to its great richness and variety due to the specific salient features imposed on it by our great composers of psaltic music from the Middle Ages. As concerns the relations between text and melody within our music of Byzantine type, the author is searching for the reflection of the specific musicalness of our language into the melody, as well as the concordance between the text and the melody. These influences are visible chiefly in the Byzantine music that has been spread orally in the villages and has thus been greatly influenced by several specific salient features of our folk music so that the connection between music and the liturgical text is rather "loose" in it. Although less evident, these features can nevertheless be detected, in the printed or manuscript Romanian music of Byzantine type, too. Gheorghe Ciobanu's division of the chants with Romanian texts runs : a) translations with the tune maintained in full as such; b) adaptations of melodies to the specific salient features of our language; c) creations proper, on Romanian texts. The author dwells chiefly on the third group of chants, analyzing at length the contributions in this respect due to Macarie Ieromonahul (Macarie the Hiero-Monk) and chiefly to Anton Pann, who have ensured a far closer and tighter connection between their texts and tunes. As concerns the relations between the Byzantine music proper and the Romanian music of Byzantine type, the author shows again that our church music has been sung both in Slavonic and in Greek, but chiefly in the latter, not in the former language; this fact became more and more obvious since the 15th century onwards. He rejects again the groundless efforts of some people et turning Evstatie and the other great Putna composers either into "Bulgarians" or into mere transcribers of "Bulgarian chants" (? !) as some researchers from abroad ventured to affirm. Gheorghe Ciobanu analyses minutely the Romanian specific or even the Romanian-dialectal salient features, present as such within the music of Byzantine type used or created on our country's territory. A problem already dealt with in the previous volume is considered now from a different angle in a most imposing study; the author has in view further analytical elements concerning the *Pripele* due to Filothei Monahul (Filothei the Monk) from the Cozia monastery, the first Romanian composer ever known and acknowledged as such by the Russian historian and scientist Yatsimirski, and afterwards by the Romanian scholars P. P. Panaitescu and S. Teodor (= Tit Simedrea); the author rejects the groundless asseveration of the later historian R. Constantinescu, who ventured in ascribing the *Pripele* to the Byzantine patriarch Philotheos Kokkinos, solely on the basis of a "preconceived" deduction and ignoring completely the essential fact the *Pripele are not* to be found at all among the Constantinople "received chants" proper, being sung only by the Romanians and by some neighbour peoples (Russians and Serbians), who use them, however, in forms greatly altered from the Romanian ones. Gheorghe Ciobanu rejects, too, the confusion made even by such renowned scientists as P. P. Panaitescu, E. Piscupescu and N. Cartojan and by some musi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cologists that have taken it over from them, between the *Pripele* and the *Polyeleos*, owing to their lack of suitable musical information. Gheorghe Ciobanu gives then several transcribed examples of *Pripele* and *Polyeleos*, showing, besides, that they are sung on different occasions and that there exist rather considerable differences between their melodies and texts; the documents show most limpidly that the *Pripele* have been maintained in a form very close to the original solely in Romania, i.e. in the mother country of their author, Filothei Monahul, whereas the Slavonic peoples (Russians, Serbians) that had taken them over submitted them to great alterations and changes. Gheorghe Ciobanu then dwells again on the merits of the Putna School of Music, in order to convey the reader a most limpid image of them, and points out chiefly to the great achievements of Evstatie the Protopsaltes as a composer. He rejects the allegattions due to Stojan Petrov and Christo Kodov, who have developed some other previous such allegations due to Raina Palikarova-Verdeil, concerning the would-be existence of a so-called old "Slavonic Church Service" different from the Byzantine one, where only the texts would have been Byzantine rendered into Slavonic; according to the above-quoted authors, the former Greek melodies of chants had been, soi-disant, submitted to an intense process of "Bulgarisation" both by means of accentuation and simplification and through the influence of the Bulgarian folk music; these authors think that Evstatie and his followers have been either mere "transcribers" of some older Bulgarian MSS, or have been "Bulgarians" themselves, thus "cultivating" this "Bulgarian" church music as refugees from the Turks' invasion, as according to their "opinion", there was only " a cultural void" then in the Romanian Principalities during the 15th – 17th centuries (! !). Gheorghe Ciobanu rejects utterly these "opinions", as completely groundless, as they are not supported even by the documents handled by S. Petrov and Ch. Kodov: the documents put forward by the two Bulgarian researchers show, on the contrary, that there have never existed such "Bulgarian church chants", different from the Byzantine proper ones, as not only most of the texts in them are Greek, but also the melodies are all belonging to the Byzantine type; in his turn, Evstatie could not have been "a mere transcriber", as a lot of places in those MSS do indeed bear the mention most limpidly expressed, that the respective chants are "*tvorenia*" (creations) of Evstatie himself; moreover, Raina Palikarova-Verdeil herself shows that the most ancient "Bulgarian" chants, are in fact but Byzantine melodies with Greek texts! In his zeal to "prove" his point of view, S. Petrov has allowed himself even to distort the text of a letter due to Prince Alexandru Lăpușneanu of Moldavia, by changing completely a whole sentence in it! In fact the Putna MSS have got 89.77% Greek texts and only 10.23% Slavonic ones! A quite similar situation, even more unfavourable to the percentage of Slavonic texts can be found in the Russian church music MSS! Even the Catholic *Masses* have maintained until today a lot of important divisions with Greek texts alone (such as *Kyrie Eleison* and so on). The church singing in Greek has been very widespread in the Romanian Principalities, too. Therefore Gheorghe Ciobanu's conclusion in the matter runs that the Putna MSS comprise music of Byzantine type, due to several Romanian composers, such as Evstatie, Josaphat, Kyr Georgie or Dometian Vlahu (Dometian the Romanian). The author adds then new facts refuting the "opinions" of the above-mentioned authors; thus, he shows that the influence of the folk music on the church chants is a real fact, but it asks for a very long lapse (for instance, it has become conspicuous in the Russian church music only four centuries later) – therefore one cannot accept the allegation that "in less than a century" the so-called "Bulgarian" church music had already become quite different from the Byzantine one. However, the two Bulgarian researchers seem to ignore utterly the contrary opinions in this matter expressed by M. M. Velimirović, C. Höeg or R. Palikarova-Verdeil herself, or misinterpret them, comparing solely the texts, although "the heart of the matter" would have lain precisely into a confrontation of the melodies! On the other hand, the two authors contradict each other as concerns the notation. Gheorghe Ciobanu shows then their lack of information concerning the Romanian countries, where the Christian faith was adopted even in the late period of the Roman rule

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a proof in this respect is provided by the essential terms still extant in Romanian, which are of ancient Latin origin), where Greek has been continuously used in church — and so have done the Bulgarians, too, with it ! — , and where the variant of the Slavonic larguage used in the Princes' chancelleries was not a mere Mediobulgarian but comprised also a lot of elements of Serbian and Ukrainian origin, grouped together with several Romanian words and grammatical forms, as the Romanians did not merely adopt "the Bulgarian culture" as such, but have worked out a synthesis in this respect. The author shows that there are no "Bulgarian" musical MSS, extant as such, that "there is no basis" that can support the alleged existence of a so-called "Bulgarian" church music, different from the Byzantine one; in fact the Byzantine music had already been imposed to the Proto-Romanians' church singing by a tradition of more than six centuries that had elapsed until Slavonic was adopted, or even of more than a millenium, if one takes into account the years when the Bulgarian kingdoms were conquered by the Turks, not to mention that the Bulgarians themselves adopted this same Byzantine church music tradition. To this, the author adds the undeniable fact that the clear-cut Byzantine type of church chants is another proof that the old Romanian music was Byzantine and not "Bulgarian"; the author's final (and decisive) argument in this respect is that the two Bulgarian researchers have declared the Putna chants to be "Bulgarian" not only on account of their lack of adequate information, but also owing to the fact that "neither of them is an expert in Byzantinology" and this accounts for their making no confrontations among the various melodies, although this ought to have been their main concern ! The last study is devoted to the personality and to the creative activity of Evstatie the Protopsaltes from Putna. After an introduction, comprising again the previously drawn conclusions of the author, he rejects, on the basis of documents, an allegation of some historians, concerning "three linguistic stages" that have occured, soi-disant, in our church music (a "Latin" one, from the 4th to the 10th century, a "Slavonic" one, from the 10th to the 14th century, and a third one, at first "Slavonic", from the 14th to the 17th century, then "Greek" from the 17th to the 19th century and finally "Romanian" from the 19th century onwards). Gheorghe Ciobanu shows most convincingly that our people had sung, at first, both in Latin and in Greek, and then both in Slavonic and in Greek (the Russians, for instance, were to go on with this bilingual singing even until the 17th century, whereas the Serbians have maintained until today several chants with Greek texts). The "three-stage" system, mentioned above, can be applied to the official chancellery language, but it is not suitable at all for the church language, as the documents refute it most limpidly. The author rejects again the alleged "Bulgarian" character assigned by some people to the Putna chants, but refutes, at the same time, the overrating of its merits — he shows thus that the Putna musicians have never invented a new neumatic system of notation, as some people have ventured to assert, although their *raspev putnevskii* has been adopted by the Russian church music, too. Gheorghe Ciobanu gives then a detailed description of Evstatie's MS, nowadays split into two fragments, one in Moscow and the other in Leningrad, investigated first by E. Kalužniacki and A. I. Yatsimirski, then presented in a partial way by Raina Palikarova-Verdeil, S. Petrov and Ch. Kodov, and finally in a objective manner by Radu Pava, Gheorghe Ciobanu (both from Romania), Dimitri Stefanović (Yugoslavia) and Anne E. Pennington (Great Britain), this researcher having succeeded even in reconstituting Evstatie's original MS. Her reconstitution of the MS is presented at length by the author, with one slight correction. As concerns Evstatie's Romanian origin, this can be easily inferred, not only from the specific form of his name, but also from the way he uses the Romanian definite article with various nouns. The author shows that the notation, although considered by Raina Palikarova-Verdeil as "medio-Byzantine", is in fact "neo-Byzantine". Gheorghe Ciobanu's conclusions in this respect run that Evstatie's MS "is until now the oldest known musical MS, written by a Romanian for Romanians"; it comprises no less than 49 works by Evstatie himself, although their real number can be still greater; it is unique, owing to Evstatie's specific writing in cipher; it is a proof of the Romanians' cultural level about 1500 (Evstatie finished

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

compiling it in 1511); it shows, owing to the various works by Greek psaltae included in it, our very close connections with Constantinople and Mount Athos; it stands as a proof for the bilingual Greek-Slavonic character of our church chants, with the predomination of the former language; it proves finally Evstatie's being both a Romanian and a very cultivated person. Thus the MS is most precious indeed, not only for the students in Slavonic and Greek, but also for musicologists. However, above all, it must be turned to good account by the representatives of the Romanian culture, as it is indeed their true legacy, as Gheorghe Ciobanu says most rightly.

This presentation of ours has aimed at presenting the great richness and variety of the *Studies in Ethnomusicology and Byzantinology* by prof. Gheorghe Ciobanu. The two volumes are indeed a capital reference work in today musicology, ethnomusicology and Byzantinology. Therefore it would be highly advisable that a synthesis of the author's researches and analyses should appear, too, in a language of wide circulation, owing to their great significance. The author's exemplar scrupulousness in using the documents, the excellent analyses and impressive endeavour to solve the most difficult and arduous problems are of the utmost merit. One should not forget here too his efforts that all the legacies left to the Romanian musical culture should be signalled and turned to good account. The illustrations and the musical examples are also excellent both in quantity and in quality. Therefore one can rightly asseverate that these two volumes of *Studies in Ethnomusicology and Byzantinology* represent a most remarkable achievement, both for their author, and for the Musical Publishing House in Bucharest.

Constantin Stihi-Boos

Notes

[1] After these volumes have been sent to the print, their author has informed us that besides the seven Putna MSS he mentions and analyses in his book, there have been found out two more, by the experts in Byzantinology J. Raasted and D. Conomos, these two other Putna MSS being presented at length by Anne E. Pennington in her study *Music in Sixteenth-Century Moldavia. New Evidence* in *Oxford Slavonic Papers*, New Series, vol. XI, 1978, p. 64–83. Thus, the total number of Putna MSS, amounts now to nine.

ZENO VANCEA, *Creația muzicală românească, sec. XIX — XX*, IIe volume, Bucarest, Ed. muzicală, 1978, 403 p.

Tout système de division du temps historique par périodes, quel que soit le modèle adopté — depuis la division biblique en usage aux commencement de l'historiographie musicale jusqu'à la triade romantique, tombée dans la banalité — reste une construction abstraite appelée à soumettre à des critères ordonnateurs une réalité fluide, continue, qui échappe à toute segmentation; il ne représente donc qu'une pure convention. La formule proposée par Zeno Vancea dans les deux volumes de son ouvrage *Creația muzicală românească în sec. XIX — XX* se réclame de Alfred Lorenz (voir *L'Introduction* au Ier volume, p. 9). En fait, l'auteur n'adopte de Lorenz que l'idée de la division par générations, sans adhérer à l'essence de sa théorie sur l'évolution de la musique en cycles historiques dérivant de l'alternance du principe mélodique avec celui harmonique; c'est seulement à l'intérieur de ce moule — le cycle — que Lorenz opère par le système de la « chaîne généalogique ». La suite chronologique (rigoureusement observée) des micromonographies dédiées aux créateurs nés entre 1900 et 1925 à pour but de montrer comment se dessine le portrait d'une génération. Ce cadre peut apparaître simplificateur à l'historien qui aspire à surprendre le phénomène musical dans toute la complexité de ses connexions intérieures, dans le réseau de déterminations, d'influences, dans la pluralité de ses rapports multidimensionnels. Mais il offre un critère sûr, qui ne laisse pas de place aux doutes, le systématisation en fonction de l'année de la naissance étant, au bout du compte, un simple schéma à l'instar de tout autre.

Le deuxième volume continue, par conséquent, l'œuvre commencée, en présentant la création des compositeurs nés entre 1900 et 1925. Le respect rigoureux de la chro-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nologie mène parfois à des rapprochements surprenants au point de vue stylistique (ainsi, par exemple, Constantin Silvestri et Ovidiu Varga) ou du placement dans le contexte de l'évolution de la vie musicale (Dinu Lipatti et Aurel Popa) tout en permettant de passer en revue tous ceux qui ont contribué au développement de la musique roumaine moderne. Lors d'un pareil groupement on risquait fort un nivellement des valeurs, un manque de relief, si l'auteur n'avait pas dosé avec grand soin les proportions des textes, les attributions stylistiques, les jugements esthétiques. Une connaissance approfondie de la création, un commentaire nourri par l'étude laborieuse du matériel musical dans la bonne tradition de l'analyse détaillée de la partition, ainsi que l'objectivité et l'équilibre des appréciations confèrent aux études individuelles une valeur de référence.

Une introduction substantielle établit la plate-forme théorique sur laquelle se place l'auteur, déclarant, une fois de plus, son adhérence à la musique d'autentique inspiration folklorique. Traitant en lignes claires le tableau de la constitution et de l'évolution de l'école moderne de composition, Zeno Vancea relève deux directions principales — celle folklorique et celle universaliste — , considérant cette bivalence (au-delà d'autres possibles catégories) comme déterminante. Les délimitations peuvent paraître parfois trop tranchantes et l'argumentation linéaire, toutefois l'auteur a une capacité d'objectivation — rare chez les créateurs — par rapport aux modalités stylistiques étrangères à sa propre poétique musicale et la discussion national-universel et menée sous le signe d'une juste mesure, même si personnellement il a depuis toujours adhéré à la première hypothèse.

Les problèmes de la relation société-création artistique nous semble par trop simplifiés, les médiations et les nuances de ce processus très complexe ne pouvant se réduire à des formules.

On est surpris par des affirmations excessives, du genre : l'aspiration des compositeurs de l'entre-deux-guerres de s'adresser « à toutes les couches sociales », ou de réduire, grâce à l'inspiration folklorique, « la distance entre la musique professionnelle et celle populaire », affirmations qui ne se soutiennent ni au point de vue historique, ni à celui sociologique ou esthétique.

Intéressant est le débat ouvert par Zeno Vancea sur les réminiscences des théorie de Moser sur les équivalences latinité-esprit harmonique et germanité-esprit polyphonique, s'appliquant à la sensibilité musicale roumaine et à la création de certains compositeurs. La démonstration est menée avec verve, dans une manière incitante, qui donne de l'allant au ton si pondéré que l'auteur s'efforce en général de garder.

L'étude pertinente signée par Gheorghe Firca sur la création de Zeno Vancea complète heureusement le volume. Les conclusions de l'étude situent notre auteur parmi les chefs de file de la création roumaine, sur la place que, en raison d'une modestie naturelle, il n'avait pas marquée.

Participant direct, et des plus présents, aux remous de l'histoire moderne de la musique roumaine, Zeno Vancea s'approche de la création de ses confrères avec le sentiment de l'artiste impliqué, mais aussi avec le détachement du musicologue appelé à être le juge impartial d'une œuvre ou d'une génération.

Elena Zottoviceanu

FLORIAN POTRA, *Profesiune: filmul*, Bucarest, Ed. « Meridiane », 1979, 354 p. avec des ill.

Le quatrième livre de Florian Potra, *Profesiune: filmul* — paru après les précédents *Experiență și speranță* (1968), *O voce din off* (1973) et *Voci și vocații cinematografice* (1975) — occupe une place à part non seulement dans l'ensemble de la propre œuvre de l'auteur mais aussi dans le paysage plus vaste de notre théorie de film, de la culture roumaine en général.

Florian Potra a donné une structure originale à son nouvel ouvrage ; reprenant des articles plus anciens, diffusés par la presse et la radiotélévision dans l'intervalle 1973—1978 et réédités à cette occasion, il leur ajoute d'amples commentaires qui dépassent l'objet initial de l'investigation, en reformulant des jugements de valeur sur quelques « zones vitales » de l'écran national : le scénario, le film historique et le film d'actualité, la production, l'enseignement cinématographique,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

etc. Pour finir, l'auteur esquisse une prospection inédite du domaine analysé par « une sorte de 'flash-foreward', de tâtonnement de l'avenir, en faisant tourner dans tous les sens la question : vers quoi se dirige le film roumain »? (p. 7).

En parfait connaisseur du phénomène cinématographique roumain dans son ensemble, Florian Potra met en discussion, avec des arguments qui sont, à la fois, ceux du chroniqueur, mais aussi du chercheur, du titulaire de la chaire universitaire et, enfin, de l'historien préoccupé en premier lieu du sort de l'écran roumain, des aspects les plus ardus de ce domaine. Ses points de vue nous apparaissent de la sorte non seulement comme ceux du critique et du théoricien de film, mais aussi comme ceux d'un (possible) producteur ou d'un simple spectateur, cependant que la variété des angles d'abord des multiples problèmes confère à cette nouvelle « incursion dans le temps et dans l'espace cinématographique roumain » de nos jours des dimensions tout à fait insolites.

Se manifestant sur tout les plans des positions d'un authentique Rudolf Arnheim autochtone, agissant en permanence à la manière d'un « théoricien sans mains », bouillonnant d'idées et de suggestions dans tous les compartiments du laborieux mécanisme cinématographique, l'auteur milite inlassablement pour la nécessité de l'éducation par l'intermédiaire de l'audiovisuel, il propose des solutions concrètes pour l'organisation d'une vaste action culturelle par le film et pour le film, pour la formation de spectateurs familiarisés avec la « lecture » des images en mouvement. « Sans présenter, apparemment, une utilité pratique immédiate, à l'instar de l'anglais, du russe ou de l'espagnol, le cinéma a une *langue* (la „cinélangue", justement) et le film — un langage ; pourtant personne, ou presque, ne veut les « étudier » expressément, refusant d'apprendre l'a b c du cinéma, tout le monde veut les accueillir comme un passe-temps relaxant des loisirs » (p. 13—14).

La formation du critique à l'école de Gramsci, ses préférences allant vers l'esthétique marxiste italienne, lui sert de support permanent dans ses argumentations.

À côté d'Aristarco, Pasolini, Umberto Barbaro, se font entendre, partout dans les pages du livre, les « voix » d'un Balazs et d'un Lukacs, ses mentors spirituels reconnus. Partant de la prémisse marxiste qui veut qu'on arrive à la connaissance par le truchement de l'art, Florian Potra plaide pour la valeur cognitive du cinéma, qui ne saurait être disjointe de la valeur esthétique ni de celle éducative. « Je me compte parmi les critiques qui croient avec fermeté dans la valeur *cognitive* de l'art, donc aussi du film en général. J'irai plus loin : je considère que, afin de s'affirmer d'une façon décisive sur le plan national et international, notre cinéma se doit d'avoir une *problématique*. Autrement dit de proposer des problèmes (pas forcément avec leurs solutions) et des thèmes de méditation d'un intérêt civique aussi large que possible au-delà du simple divertissement, de manière à obliger les spectateurs de penser au film aussi après avoir quitté la salle de projection » (p. 26).

La simple citation de quelques-uns des chapitres, compris dans le livre (« L'École et le film »; « Le cinéma et « la troisième culture »; « Le moment mass-media et les tâches de la critique destinée au public »; « Le producteur socialiste »; « Le cinéaste en tant qu'intellectuel »; « Pensée, création, imagination dans l'art du film »; « Être de l'époque ou envisager la réalité »; « Entre le héros collectif et celui individuel »; « Matériel et personnages dans la commédie cinématographique ») peut nous offrir une image d'ensemble sur la diversité et l'amplitude des préoccupations de l'auteur. Écrit avec une ferveur idéologique qui ne se dément jamais, le dernier livre de Florian Potra nous offre, en une plus grande mesure que ses ouvrages antérieurs, une vision intégratrice et synthétique de l'ensemble du phénomène cinématographique national : depuis les principes directeurs aux chroniques proprement dites, consacrées à de longs métrages de fiction roumains passés à l'écran au cours des dernières années, les transitions s'effectuent d'une façon naturelle et fluide, l'idée d'efficacité de l'action culturelle agissant comme un véritable leitmotiv de l'ouvrage. Car, davantage, peut-être, que tout autre pensée de Balazs Béla, le théoricien roumain semble convaincu du bienfondé de l'affirmation du grand esthéticien hongrois, que « l'art n'est pas ce qu'il y a de plus important au cinéma ». Aussi bien, appréciant au plus haut degré l'esthéti-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

que à l'état pur, Florian Potra ne craint pas, lorsqu'il ne le découvre pas — comme c'est le cas d'ailleurs dans la plupart des films analysés — d'y chercher d'autres valeurs (cognitives, relevant du problème ou du thème, éducatifs, etc.) plaidant continuellement pour une « culture ouverte », où tous ceux qui sont impliqués dans l'engrenage cinématographique, depuis de spectateur au producteur et depuis le metteur en scène au critique, puissent avoir un rôle, rôle qu'il convient à chacun de jouer avec maîtrise et générosité, en un mot, avec talent. « Personne n'attend du producteur un talent de créateur proprement dit ; cependant, le producteur doit avoir, lui-aussi, un talent : celui de reconnaître et de stimuler le talent des artistes authentiques. Un talent qui — encore une fois, les exceptions de quelques héros de la culture ne comptent pas — est fondé sur l'étude de l'histoire et de la théorie du film, sur l'étude de la philosophie, de la politique et de l'histoire, en un mot sur la *culture*. Parce que — relisons Vianu — le talent est perfectible précisément lorsqu'il est cultivé (le génie seul ne l'est pas, d'emblée il est achevé, il est cultivé ; aurions-nous affaire dans notre cinématographie, à une majorité formée de génies ? !) » (p. 346).

Une pareille condition, qui peut paraître insolite à première vue, exigée par l'auteur de la part des producteurs — ces personnages clef pour le sort d'un film, auxquels ont été consacrées des pages entières de l'essai — est brillamment remplie par la critique et le théoricien Florian Potra, lui-même. Car, au-delà de la solidité du bagaje intellectuel, au-delà de la luxuriance de l'information et de la variété des citations, le livre est écrit avec nerf et vivacité voire même avec humour lorsque c'est le cas, s'avérant on ne saurait plus incitant à la lecture. La verve stylistique de certains commentaires, ceux par exemple, des films, *Profetul, aurul şi ardelenii* (Le prophète, l'or et les Transylvains) de Dan Piţa, *Rătăcire* (Égarement) de Alexandru Tatos ou *Păcală* de Geo Saizescu, en fait de savoureux croquis littéraires.

Destiné en égale mesure au spécialistes et au public cinéphile, le récent ouvrage de Florian Potra s'adresse à tous. Conscient de la nécessité d'une permanente transposition en pratique de la pensée théorique, l'auteur fouille dans les profondeurs de tous les compartiments qui forment le vaste territoire appelé cinéma ; car « rien de ce qui signifie film » ne lui est étranger ; il cherche et le plus souvent découvre les causes de certaines déficiences, offrant en même temps des solutions viables pour un heureux développement du cinéma roumain.

« En nous interrogeant pourquoi nos cinéastes ne se concentrent pas entre les lignes d'un style, la réponse à la question *comment* ils filment, pourquoi ne résussissent-ils pas à acquérir le fonds artistique escompté, vient en réalité de *ce* qu'ils filment. Autrement dit, nous revenons à l'éternelle question : Qu'est-ce qui intéresse les cinéastes roumains de la vie de leur société ? Quels sont les problèmes qui leur apparaissent attrayants, fascinants ou simplement utiles et nécessaires à être abordés ? ⟨... ⟩ Il nous faut insister sur les conditions fondamentales, reliées entre elles : 1) notre cinéma (producteurs et réalisateurs) ne regarde pas en face la réalité nationale, ce qui fait que ; 2) notre cinéma n'a pas une problématique, c'est-à-dire ne propose pas l'analyse faite avec responsabilité et courage civique d'un paquet de problèmes de l'actualité et, d'autant moins ; 3) notre cinéma ne cherche et ne traite pas, il ne s'incorpore pas des thèmes centraux, du noyau même, chaud et vital, des jours d'aujourd'hui » (p. 245—246).

Les propositions effectives de Florian Potra sont séduisantes et souvent surprenantes par leur nouveauté ; depuis les idées autour de quelques pièces historiques de Lucian Blaga *(Avram Iancu)* ou Barbu Ştefănescu Delavrancea *(Apus de soare)* « difficiles » à porter à l'écran jusqu'aux sujets pour des films d'actualité, immédiatement convertibles en des scénarios à denses significations, l'éventail des suggestions s'avère d'une ampleur qui n'a pas encore été enregistrée par notre littérature de spécialité ; quant à la chronolo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gie sélective finale « des films roumains de certaine importance produits entre 1949 et 1979 », structurée selon le schéma des « œuvres marquantes », sélectionnées par Jean Mitry dans son *Dictionnaire de cinéma*, mais se détachant d'une façon très personnelle du modèle originaire, elle se constitue comme un premier essai (perfectible, évidemment) de systématisation de la production intégrale de longs métrages de fiction de la cinématographie socialiste, essai destiné dans l'avenir « à donner une impulsion à des observations et à des recherches plus engagées, tendant vers l'extraction d'essences » (p. 336).

La parution de ce livre d'exception, aux nombreux passages qui dépassent la stricte sphère du cinéma roumain, s'avère comme un « événement culturel » dans le sens le plus absolu du mot.

Olteea Vasilescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THÉÂTRE

SIMION ALTERESCU, *Actorul și vîrstele teatrului românesc*, Bucarest, Ed. « Meridiane », 1980, 310 p.

ION BĂIEȘU, *În căutarea sensului pierdut*, Bucarest Ed. « Eminescu », 1979, 632 p.

N. BARBU, *Antract*, Bucarest, Ed. « Eminescu », 1979, 336 p.

VIRGIL BRĂDĂȚEANU, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Bucarest, Ed. didactică și pedagogică, 1979, 384 p.

CONSTANTIN CUBLEȘAN, *Teatrul — istorie și realitate*, Cluj-Napoca, Ed. « Dacia », 1979, 304 p.

ALEXANDRA DAVIDESCU, *Un mic teatru mare*, Craiova, Ed. « Scrisul românesc », 1979, 206 p.

ROMULUS DIACONESCU, *Spații teatrale*, Craiova, Ed. « Scrisul românesc », 1979, 304 p.

ARIE GRÜNBERG-MATACHE, *Ipoteze analitice*, Cluj-Napoca, Ed. « Dacia », 1979, 196 p. (collection « Discobol »).

MIRA IOSIF, *Teatrul nostru cel de toate zilele*, Bucarest, Ed. « Eminescu », 1979, 314 p. (collection « Masca »).

GH. LEAHU, *Deocamdată, eseuri aproximative și întîlniri teatralicești*, Timișoara, Ed. « Facla », 1979, 184 p.

CORNELIU LEU, *A doua dragoste și altele*, Bucarest, Ed. « Eminescu », 1979, 467 p. (série « Teatru comentat »).

AL. MACEDONSKI, *Opere*, vol. VII, *Teatrul*, édition parue par les soins de Elisabeta Brîncuș (textes choisis et établis, notes et variantes) et Adrian Mariano (notes), Bucarest, Ed. « Minerva » 1980, 808 p.

MIRCEA MANCAȘ, *Trecut și prezent în teatrul românesc*, Bucarest, Ed. « Eminescu », 1979, 254 p. (collection « Masca »)

IOAN MASSOFF, *Ion Iancovescu*, Bucarest, Ed. « Meridiane », 1979, 212 p. (collection « Actori și destine »).

ȘTEFAN OPREA, *Martor al Thaliei*, Jassy, Ed. « Junimea », 1979, 232 p.

CAMIL PETRESCU, *Documente literare*, Bucarest, Ed. « Minerva », 1979, 446 p.

MIHAI RĂDULESCU, *Shakespeare, un psiholog modern*, Bucarest, Ed. « Albatros », 1979, 184 p. (série « Contemporanul nostru »).

AMZA SĂCEANU, *Dialog la scenă deschisă*, Bucarest, Ed. « Meridiane », 1979, 228 p.

VALENTIN SILVESTRU, *Elemente de caragialeologie*, Bucarest, Ed. « Eminescu », 1979, 256 p.

SUTO ANDRAS, *Trei drame*, Bucarest, Ed. « Kriterion », 1979, 248 p.

MIRCEA ȘTEFĂNESCU, *Teatru*, Bucarest, Ed. « Eminescu », 1979, p. 381 (série « Teatru comentat »).

MIHAELA TONITZA-IORDACHE, *Despre joc. Probleme ale mimesisului în arta jocului*, Jassy, Ed. « Junimea », 1980, 152 p.

MARIA VODĂ CĂPUȘAN, *Dramatis personae*, Cluj-Napoca, Ed. « Dacia », 1980, 280 p. (collection « Discobol »).

ION ZAMFIRESCU, *Teatru și umanitate*, Bucarest Ed. « Eminescu », 1979, 190 p. (collection « Masca »).

MUSIQUE

PASCAL BENTOIU, *L'image et le sens*, Bucarest, Ed. muzicală, 1979, 251 p.

WILHELM BERGER, *Cvartetul de la Reger la Enescu*, Bucarest, Ed. muzicală, 1979, 176 p.

WILHELM BERGER, *Dimensiuni modale*, Bucarest, Ed. muzicală, 1979, 273 p.

CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere*, vol. IV, édition bilingue (roumain-français), parue par les soins et avec une préface de Emilia Comișel, Bucarest, Ed. muzicală, 1979, 292 p.

GHEORGHE CIOBANU, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, Bucarest, Ed. muzicală, 1979, 380 p.

ALFRED HOFFMAN, *Orizonturi muzicale*, Bucarest, Ed. muzicală, 1979, 304 p. + ill.

Marile evenimente istorice ale anilor 1848 și 1918, Bucarest, Ed. muzicală, 1979, 272 p.

VASILE NICOLAESCU, *Manuscrisul G. Ucenescu. Cînturi*, Bucarest, Ed. muzicală, 1979, 371 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CARMEN PETRA-BASACOPOL, *L'Originalité de la musique roumaine*, Bucarest, Ed. muzicală, 1979, 198 p.

MIHAI POPESCU, *Repertoriul general al creației muzicale românești*, vol. Ier, Bucarest, Ed. muzicală, 1979, 368 p.

Studii de muzicologie, vol. XIV (Valori și tendințe în muzica românească contemporană), Bucarest, Ed. muzicală, 1979, 367 p.

VASILE TOMESCU, *Musica daco-romana*, vol. Ier, Bucarest, Ed. muzicală, 1978, 472 p.

IOSIF VULCAN, *Mărturii muzicale, eseuri, cronici*, Édition parue par les soins et avec une préface de Ianca Staicovici, Bucarest, Ed. muzicală, 1979, 204 p.

CINEMA

LAZĂR CASSUAN, *O lume de celuloid. Secvențe dintr-un film imaginar inspirat de amintiri reale*, Bucarest, Ed. « Eminescu », 1979, 439 p. + ill. (collection « Clepsidra »).

GRID MODORCEA, *Miturile românești și arta filmului*, Bucarest, Ed. « Meridiane », 1979, 294 p. + il.

MIRCEA MUȘATESCU, *Filmul muzical*, Bucarest, Ed. « Meridiane », 1979, 368 p. + ill.

FLORIAN POTRA, *Profesiune : filmul*, Bucarest, Ed. « Meridiane », 1979, 354 p. + ill.

ROMULUS RUSAN, *Artă fără muză*, Cluj-Napoca, Ed. « Dacia », 1980, 275 p.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

INDEX ANALYTIQUE
«REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART»

Série Théâtre, Musique, Cinéma
I—XV (1964—1978)

A. THÉÂTRE

I. Généralités. Théorie. Méthodologie. Historiographie (1—19)

II. Histoire du théâtre

1. *Formes anciennes de théâtre* (20—22)
2. *XIXe siècle* (23—31)
3. *XXe siècle*

a. Première moitié (32—48)
b. La période contemporaine (après 1944)
— Dramaturgie. Spectacle (49—72)

III. Comptes rendus. Bibliographie (73—111)

IV. Chronique

a. *La vie théâtrale. Théâtre-Théâtrologie* (112—122)
b. *Débats, sessions, symposions, anniversaires* (123—125)
c. *Nécrologies* (126)

B. MUSIQUE

I. Généralités. Méthodologie de la musique (127—135)

II. Théorie et esthétique de la musique. Acoustique (136—145)

III. Histoire de la musique

a. *Création* (145—154)
b. *Interprétation* (155—156)
c. *Musicologie. La vie musicale, institutions* (157—159)
d. *Personnalités* (160—174)

IV. Folklore. Ethnomusicologie (175—180)

V. Sociologie. Psychologie. Pédagogie (181—182)

VI. Comptes rendus et notes bibliographiques. Bibliographie — Discographie (183—231)

VII. Chronique

a. *Musique* (232—248)
b. *Musicologie* (249—256)
c. *Nécrologies* (257—259)

C. CINÉMA

I. Historiographie générale. Méthodologie de l'histoire du cinéma (260—264)

II. Personnalités du septième art (265—269)

III. Théorie et critique de film (270—275)

IV. Les archives du film (276—277)

V. Sociologie du cinéma (278—279)

VI. Comptes rendus (280—286)

VII. Chronique (287—295)

VIII. Nécrologies 296

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

D. INDEX DES NOMS D'AUTEURS

E. INDEX DES NOMS

A. THÉÂTRE

I. Généralités. Théorie. Méthodologie. Historiographie

1 ALTERESCU, SIMION : *Tendences et objectifs actuels de l'historiographie du théâtre*
VIII (1971), p. 35–40

2 ALTERESCU, SIMION : *Essai de typologie de l'acteur contemporain*
XII (1975), p. 15–20

3 ALTERESCU, SIMION : *Nouvelles méthodes d'analyse de l'acte théâtral*
XV (1978), p. 3–12

4 BANU, GEORGE : *À la recherche de la théâtralité*
IX (1972), no. 2, p. 107–110

5 CAZABAN, ION : *La « reconstitution » de l'image scénique et le document iconographique*
XV (1978), p. 31–40

6 FLEGONT, OLGA : *Hypostases symboliques du masque dans le théâtre*
VIII (1971), p. 49–53

7 GHEORGHIU, MIHNEA : *Theatrical Life and Language*
VIII (1971), p. 3–14

8 GHEORGHIU, OCTAVIAN : *Le moment Molière dans l'évolution de l'art du spectacle*
X (1973), no. 2, p. 117–122

9 GÎTZĂ, LETIȚIA : *Fiches de travail pour une histoire du théâtre roumain contemporain*
XII (1975), p. 9–14

10 GRÜNBERG MATACHE, A. : *Construction, personnages et fonctions du temps dans l'« Andromaque » de Racine*
XIV (1977), p. 67–79

11 MÎNDRA, VICU : *La Poésie dramatique et sa nature scénique*
XII (1975), p. 27–31

12 NADIN, MIHAI : *De la condition sémiotique du théâtre*
XV (1978,), p. 19–26

13 PALEOLOGU, AL. : *Pour une analyse du concept de tradition*
IV (1967), p. 209–214

14 PASCADI, ION : *L'Acte de la réception du spectacle*
XI (1974), p. 3–9

15 SILVESTRU, VALENTIN : *Le drame historique. Argument et principe*
XIII (1976), p. 33–36

16 TOBOȘARU, ION : *L'Esthétique du spectacle dans le théâtre roumain contemporain*
XIII (1976), p. 9–12

17 TONITZA-IORDACHE, MIHAELA : *Une analyse du signe théâtral*
XV (1978), p. 27–29)

18 WALD, HENRI : *Texte et spectacle*
XV (1978), p. 13–17

19 ZAMFIRESCU, ION : *Implications européennes dans le théâtre roumain*
XIII (1976), p. 3–7

II. Histoire du théâtre

1. Formes anciennes de théâtre

20 FLEGONT, OLGA : *The Moș in the Romanian Popular Theatrical Art*
III (1966), p. 119–131

21 FLEGONT, OLGA : *Le théâtre populaire — entité de la durée spirituelle dans l'histoire de la culture roumaine (I)*
XIV (1977), p. 33–44

22 KOPECKY, JAN : *Le théâtre folklorique tchèque au XVIIIe siècle*
VIII (1971), p. 41–48

2. XIXe siècle

23 ALTERESCU, SIMION : *Le concept de la mise en scène dans le théâtre roumain, à la fin du XIXe siècle*
I (1964), no. 1, p. 101–108

24 ALTERESCU, SIMION : *La formation des acteurs roumains au milieu du XIXe siècle*
III (1966), p. 133–142

25 ALTERESCU, SIMION : *Conditionnements esthétiques de l'art de l'acteur à la fin du XIXe siècle*
VII (1970), p. 21–28

26 BERLOGEA, ILEANA : *Agatha Bârsescu in Hamburg*
IX (1972), no. 1, p. 59–65

27 FLEGONT, OLGA : *The Members of the Academic Society and the Romanian Drama*
IV (1967), p. 203–207

28 FLEGONT, OLGA : *Le théâtre en Moldo-Valachie au XIXe siècle vu par les étrangers*
VI (1969), p. 205–225

29 FLOREA, MIHAI : *Un Molière des Roumains — Matei Millo*
X (1973), no. 2, p. 123–125

30 FLOREA, MIHAI : *La Guerre de l'Indépendance et le théâtre de l'époque*
XIV (1977), p. 45–51

31 NĂDEJDE, LELIA : *Tournées des troupes étrangeres à Bucarest et à Jassy entre 1850 et 1877*
III (1966), p. 165–177

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

3. XXe siècle

a) Première moitié

32 ALTERESCU, SIMION : *Danton vu par un dramaturge roumain*
I (1964), no. 2, p. 327–334

33 ALTERESCU, SIMION : *Al. Davila — un « directeur de conscience » du théâtre naturaliste roumain*
V (1968), p. 125–136

34 ALTERESCU, SIMION : *L'Art interprétatif roumain d'entre les deux guerres et le théâtre européen*
X (1973), no. 1, p. 3–14

35 ANDREESCU, MARGARETA : *Erwin Piscator. Das politische Theater (Sein Widerhall in Rumänien zwischen den beiden Weltkriegen)*
V (1968), p. 137–153

36 ANDREESCU, MARGARETA : *Die ersten Berührungen des rumänischen Theaters mit Max Reinhardts Schaffen zu Beginn des Jahrhunderts*
VII (1970), p. 57–66

37 BALOTĂ, NICOLAE, *L'esthétique théâtrale de Camil Petresco*
II (1965), p. 143–151

38 BERLOGEA, ILEANA : *L'idée de l'Indépendence dans la dramaturgie roumaine*
XIV (1977), p. 53–59

39 CAZABAN, ION : *Premiers propos d'Eugène Ionescu sur le théâtre*
VI (1969), p. 227–235

40 CAZABAN, ION : *Aspects du mouvement d'avant-garde dans le théâtre des années '20*
VII (1970), p. 67–78

41 CAZABAN, ION : *Le drame shakespearien dans la mise en scène de Ion Sava*
VIII (1971), p. 63–73

42 COSTA-FORU, ANCA : *Maria Ventura*
III (1966), p. 143–155

43 COSTA-FORU, ANCA : *Edouard de Max*
VI (1969), p. 199–203

44 COSTA-FORU, ANCA : *L'activité théâtrale roumaine d'Elvire Popesco*
IX (1972), no. 1, p. 9–17

45 COSTA-FORU, ANCA : *De Max et la scène anglaise* ⟨note⟩
X (1973), no. 1, p. 81–85

46 FETTING, HUGO : *Max Reinhardt und Shakespeare*
VIII (1971), p. 55–62

47 GÎTZĂ, LETIȚIA : *Edward Gordon Craig et le théâtre roumain*
X (1973), no. 1, p. 15–20

48 NICOARĂ, EUGEN : *Camil Petrescu et sa conception sur le théâtre dans la perspective de la théorie théâtrale européenne. Incursion dans les textes théoriques*
XIII (1976), p. 13–21

b) La période contemporaine

— Dramaturgie. Spectacle

49 ALTERESCU, SIMION : *Nouvelles modalités d'expression de l'acteur dans le théâtre roumain contemporain*
XI (1974), p. 11–32

50 ALTERESCU, SIMION : *Nicolae Bălțăteanu, Mihai Popescu, Aura Buzescu, Emil Botta*
XV (1978), p. 67–75

51 BUZOIANU-PANDURU, CĂTĂLINA : *Le malade imaginaire — farce tragique*
X (1973), no. 2, p. 127–129

52 CAZABAN, ION : *Les décors de Toni Gheorghiu*
IX (1972), no. 1, p. 41–51

53 CAZABAN, ION : *George Calboreanu, Irina Răchiteanu-Șirianu*
XV (1978), p. 75–80

54 CERNESCU, DINU : *Quelques idées sur deux spectacles Shakespeare (Notes d'un metteur en scène)*
XII (1975), p. 37–44

55 COSTA-FORU, ANCA : *Toma Caragiu, Radu Beligan*
XV (1978), p. 80–84

56 DIMIU, CLAUDIA : *Considérations sur le théâtre de Georges Călinesco*
IX (1972), no. 1, p. 66–72

57 DIMIU, MIHAI : *Notes sur deux hypostases molièresques : L'Avare et Don Juan*
X (1973), no. 2, p. 131–135

58 ESRIG, D. : *L'Univers dramatique et la scénographie*
X (1973), no. 1, p. 21–27

59 FLEGONT, OLGA : *Radu Stanca — poète et théoricien du théâtre*
XIII (1976), p. 23–32

60 FLOREA, MIHAI : *George Vraca — Darsteller Königs Richard III*
I (1964), no. 1, p. 109–118

61 GÎTZĂ, LETIȚIA : *La théâtre roumain de marionettes, art ancien et art moderne*, I (1964), no. 1, p. 119–138

62 HASS, ADRIANA : *Georg Büchners Rezeption in Rumänien. Eine Erschiessung der Gegenwart*
XV (1978), p. 109–119

63 IONESCU, MEDEEA : *Esprit contemporain et modalités scéniques dans le spectacle roumain*
XIV (1976), p. 45–52

64 IONESCU, MEDEEA : *Clody Bertola*
XV (1978), p. 87–89

65 MĂRGINEANU, IOANA : *Interprétations de la dramaturgie brechtienne en Roumanie*
XIII (1976), p. 53–64

66 MOISESCU, VALERIU : *Réflexions sur la mise en scène des comédies de I. L. Caragiale et Mihail Sebastian*
XIII (1976), p. 37–44

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

67 PAVLOVICI-ALEXANDRESCU, LILIANA : *Tradition et modernité dans la mise en scène des auteurs classiques*
XI (1974), p. 33—47

68 PAVLOVICI-ALEXANDRESCU, LILIANA : *Aspects de la scénographie dans la représentation des classiques*
XII (1975), p. 33—35

69 POPA, LETIȚIA : *Signification de l'espace théâtral. A propos de la mise en scène du drame historique « Capul », par Mihnea Gheorghiu*
XIV (1977), p. 61—65

70 POPESCU, ANA MARIA : *La relation individu-société dans le drame social*
XII (1975), p. 21—25

71 POPESCU, ANA MARIA : *Maria Cupcea, Silvia Ghelan*
XV (1978), p. 84—87

72 VISARION, ALEXA : *Expression. Explication. État de conscience*
XV (1978), p. 91—97

III. Comptes rendus. Notes bibliographiques

73 ANDREESCU, MARGARETA : *Teatrul proletar în România*, Bucarest, 1977 (Ion Cazaban)
XV (1978), p. 136—138

74 BĂLEANU, A., C. BĂLTĂREȚU : *Cultura spectacolului teatral*, Bucarest, 1976 (Ion Cazaban)
XIV (1977), p. 126—128

75 *Deux livres sur la psychologie de l'acteur : Stroe Marcus, Empatia ; Gh. Neacșu, Transpunere și expresivitate scenică* (Roxana Eminescu)
IX (1972), no. 1, p. 96—98

76 ELVIN, B. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX. Le Dialogue ininterrompu du théâtre au XXe siècle*, 2 vol., Bucarest, 1973 (Claudia Dimiu)
XI (1974), p. 99—102

77 *L'Étude mathématique du théâtre* (Manuela Roșcău)
XV (1978), p. 142—143

78 FLOREA, MIHAI : *Scurtă istorie a teatrului românesc*, Bucarest, 1970 (Ana Maria Popescu)
IX (1972), no. 1, p. 94—95

79 IONESCU, EUGEN : *Teatru*, Tome I — II, Bucarest, 1970 (Ion Cazaban)
VIII (1971), p. 99.

80 *Istoria teatrului în România*, Tome I, Bucarest, 1965
III (1966), p. 215—216

81 *Istoria teatrului în România*, Tome II, Bucarest, 1971
IX (1972), no. 1, p. 91—94

82 *Istoria teatrului în România*, Tome II, Bucarest, 1971 (Ileana Berlogea)
IX (1972), no. 2, p. 175—178

83 *Istoria teatrului în România/Histoire du théâtre en Roumanie*, Tome III (1919—1944), Bucarest, 1973 (Ileana Berlogea)
XII (1974), p. 91—93

84 MĂNESCU, CLIO : *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană* (George Chiriță)
XV (1978), p. 140—141

85 MĂRGINEANU, IOANA : *Frank Wedekind, un precursor*, Bucarest, 1976 (Adriana Hass)
XIV (1977), p. 129—131

86 OMESCU, ION : *Hamlet sau ispita posibilului/Hamlet ou la tentation du possible*, Bucarest, 1971 (Roxana Eminescu)
X (1973), no. 1, p. 108—110.

87 PETRESCU, CAMIL : *Note zilnice*, Bucarest, 1975 (Eugen Nicoară)
XIII (1976), p. 155—156

88 SILVESTRU, VALENTIN : *Clio și Melpomena*, Bucarest, 1977 (Ana Maria Popescu)
XV (1978), p. 135—136.

89 *Teatrul românesc contemporan (1944—1974)*, Bucarest, 1975 (Andrei Strihan)
XIII (1976), p. 151—155

90 TEODORESCU, LEONIDA : *Dramaturgia lui Cehov*, Bucarest, 1972 (Claudia Dimiu)
IX (1972), no. 2, p. 179—180

91 *Une collection théâtrale : « Masca »* (Eugen Nicoară)
XII (1975), p. 94—95

92 VIANU, TUDOR : *Scrieri despre teatru*, Bucarest, 1977 (Eugen Nicoară)
XV (1978), p. 133—134

93 VODĂ CĂPUȘAN, MARIA : *Teatru și mit*, Cluj-Napoca (George Chiriță)
XIV (1977), p. 123—126

94 ZAMFIRESCU, ION : *Drama istorică universală și națională*, Bucarest, 1976 (Ileana Berlogea)
XIV (1977), p. 109—111

Travaux parus

95 I (1964), no. 1, p. 190
96 II (1965), p. 190
97 III (1966), p. 218—219
98 IV (1967), p. 227
99 V (1968), p. 223—224
100 VI (1969), p. 281—282
101 VII (1970), p. 103
102 VIII (1971), p. 103
103 IX (1972), no. 1, p. 103
104 IX (1972), no. 2, p. 193
105 X (1973), no. 1, p. 113
106 X (1973), no. 2, p. 209
107 XI (1974), p. 107
108 XII (1975), p. 105—106
109 XIII (1976), p. 165
110 XIV (1977), p. 133
111 XV (1978), p. 145

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IV. Chronique

a) La vie théâtrale. Théâtre – Théâtrologie

112 *L'année théâtrale 1964–1965*
II (1965), p. 180–182.
113 VII (1970), p. 89–93 (Liliana Ţopa)
114 VIII (1971), p. 88–90 (Liliana Ţopa)
115 IX (1972), no. 1, p. 77–80 (Liliana Ţopa)
116 X (1973), no. 1, p. 89–92 (Claudia Dimiu)
117 X (1973), no. 2, p. 193–196 (Medeea Ionescu)
118 XI (1974), p. 87–90 (Medeea Ionescu)
119 XII (1975), p. 77–81 (Medeea Ionescu)
120 XIII (1976), p. 135–139 (Medeea Ionescu)
121 XIV (1977), p. 93–96 (Medeea Ionescu)
122 XV (1978), p. 121–126 (Medeea Ionescu)

b) Débats, sessions, symposions, anniversaires

123 *Autour du quatrième centenaire de Shakespeare* (Al. Paleologu)
I (1964, no. 2, p. 335–341
124 *Session de la section de recherches théâtrales de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques sur les problèmes actuels de l'historiographie du théâtre roumain moderne contemporain* (Liliana Ţopa)
VIII (1971),p. 85–87
125 *Problèmes de l'histoire du théâtre roumain contemporain* (Ion Cazaban)
XII (1975), p. 3–8

c) Nécrologies

126 Victor Eftimiu (1889–1972): *Le miracle de l'être qui fut*, Radu Popescu
X (1973), no. 1, p. 86–87

B. MUSIQUE

I. Généralités. Méthodologie de la musique

127 HOFFMAN, ALFRED: *Rencontres des traditions musicales — sources de l'avenir*
IX (1972), no. 2, p. 125–129
128 HOFFMAN, ALFRED: *L'interprétation musicale roumaine — quelques aspects actuels*
XI (1974), p. 49–53
129 JALOBEANU, ANCA: *Notions controversées dans la musicographie roumaine actuelle*
IX (1972), no. 2, p. 131–137
130 NICULESCU, ŞTEFAN: *La syntaxe en musique*
XIV (1977), p. 81–88
131 POPESCU, MIRCEA: *Aperçu sur l'historiographie roumaine de l'art des dernières vingt années*
I (1964), no. 1, p. 177–186
132 RĂDULESCU, SPERANŢA: *La lecture psychosémiotique du message musical*
XIV (1977), p. 89–91
133 VOICANA, MIRCEA: *Sur les méthodes et les étapes de recherche du fonds autochtone de la musique roumaine*
IV (1967), p. 197–201
134 VOICANA, MIRCEA: *Recherches sur Enesco (Perspectives)*
X (1973), no. 2, p. 147–155
135 VOICANA, MIRCEA, ELENA ZOTTOVICEANU, CLEMANSA-LILIANA FIRCA: *Aspects nouveaux de la musicologie roumaine contemporaine*
VIII (1971), p. 15–26

II. Théorie et esthétique de la musique. Acoustique

136 BREDICEANU, MIHAI: *Plural Structures of the Time Parameter in Choreography and Theater*
X (1973), no. 2, p. 137–146
137 BUGEANU, CONSTANTIN: *La forme musicale dans le « Pelléas » de Debussy*
VI (1969), p. 243–260
138 FIRCA, CLEMANSA: *Transfigurations de certains styles européens à travers la musique de George Enesco*
VII (1970), p. 3–7
139 FIRCA, GHEORGHE: *Logos musical et structure (I)*
XI (1974), p. 55–65
140 FIRCA, GHEORGHE: *Logos musical et structure (II)*
XIII (1976), p. 89–93
141 JALOBEANU, ANCA: *Recherches sur les formes-archétype dans la musique roumaine contemporaine*
XII (1975), p. 49–53
142 MANOLE, OVIDIU: *Sur une technique musicale oubliée. L'école de Notre-Dame et la quarte augmentée*
X (1973), no. 1, p. 39–45
143 NICULESCU, ŞTEFAN: *L'hétérophonie*
IX (1972), no. 2, p. 117–123
144 PERETZ, ERAST: *The « Erast » music. A new musical sistem of intonation claims to right to existence*
VI (1969), p. 216–269
145 VOICANA, MIRCEA, ELENA ZOTTOVICEANU: *L'accessibilité de la musique. Nécessité et dénaturations*
XII (1975), p. 45–48

III. Histoire de la musique

a) Création

146 ALEXANDRESCU, MONICA: *La transposition d'un texte en partition: « Une nuit orageuse » par Paul Constantinescu*
X (1973), no. 2, p. 157–161

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

147 CIOBANU, GHEORGHE : *Un Kyrie eleison à quatre voix sur notation byzantine du commencement du XVIIIe siècle*
VII (1970), p. 45–55

148 CIOBANU, GHEORGHE : *Les manuscrits de Putna et certains aspects de la civilisation médiévale roumaine*
XIII (1976), p. 65–77

149 CIOBANU, GHEORGHE : *Créations populaires rurales et urbaines inspirées de la guerre d'Indépendance*
XIV (1977), p. 3–11

150 FIRCA, CLEMANSA-LILIANA : *La IIIe Suite pour orchestre de Georges Enesco*
V (1968), p. 163–176

151 JANTARSKI, GEORGI : *Die älteste Darstellung eines Streichinstrumentes*
X (1973), no. 1, p. 33–37

152 RĂDULESCU, SPERANȚA : *Significant specific composition devices in Paul Constantinescu's Symphong in D*
XII (1975), p. 55–66

152 RĂDULESCU, SPERANȚA : *La technique de variation et de développement du motif dans les quatuors à cordes op. 22 de Georges Enesco*
XV (1978), p. 47–65

154 ZOTTOVICEANU, ELENA : *La Guerre d'Indépendance et la création musicale du XIXe siècle*
XIV (1977), p. 13–25

b) Interprétation

155 HOFFMAN, ALFRED : *Interpretationsstile in der Kunst des Dirigierens : George Georgescu Bezüglich seiner letzten internationalen Tournees)*
I (1964), no. 1, p. 139–150

156 HOFFMAN, ALFRED : *Le style de l'interprète*
VII (1970), p. 29–33

c) Musicologie, la vie musicale, institutions

157 FIRCA, GHEORGHE : *La pensée historique de Constantin Brăiloiu*
II (1965), no. 1, p. 153–167

158 HURNIK,, ILJA : *L'art sous mesure (à propos du concours Enesco et des concours en général)*
I (1964), no. 2, p. 343–346

159 ZOTTOVICEANU, ELENA : *La première à Paris de l'opéra « Œdipe » de Georges Enesco*
VII (1970), p. 9–19

d) Personalités

160 BRAUNER, HARRY : *D. G. Kiriac — l'homme*
III (1966), p. 191–195

161 CĂPLESCU, BRÎNDUȘA : *Tiberiu Brediceanu,*
IX (1972), no. 1, p. 19–28

162 DRESSLER, FRANZ-XAVER : *Die beiden Ostermayer*
XIII (1976), p. 117–125

163 HOFFMAN, ALFRED : *L'actualité de l'art de Georges Enesco*
II (1965), p. 169–177

164 HOFFMAN, ALFRED : *Zu Mihail Joras 75. Geburtstag*
III (1966), p. 199–201

165 HOFFMAN, ALFRED : *Lettres de Georges Enesco à des musiciens français, conservées à la Bibliothèque Nationale de Paris* ⟨Note⟩
X (1973), no 2, p. 187–192

166 HOFFMAN, ALFRED : *Charles Ives and the Romanian Musiciens*
XII (1975), p. 67–69

167 IONESCU, RADU : *Lettres de Marcel Mihailovici* ⟨Note⟩
IX (1972), no. 2, p. 159–164

168 MANOLIU, GEORGE : *Eugène Ysaye, violoniste et compositeur*
VII (1970), p. 79–85

169 PIRU, ELENA : *À propos de quelques lettres de Georges Enesco*
V (1968), p. 177–182

170 VOICANA, MIRCEA : *Zemlinsky : un camarade viennois de Georges Enesco*
V (1968), p. 155–162

171 VOICANA, MIRCEA : *Petr Ilich Tchaikovsky. On the 75th commemoration of his death*
VI (1969), p. 237–241

172 VOICANA, MIRCEA : *Leoš Janaček et Georges Enesco. Thèse pour une parallèle concernant la destinée de leur œuvre*
VIII (1971), p. 75–80

173 ZOTTOVICEANU, ELENA : *Nouvelles données sur les années d'études de Georges Enesco à Paris*
I (1964), no. 2, p. 367–378

174 ZOTTOVICEANU, ELENA : *Giovanni Battista Mosto un compositeur italien à Alba-Iulia, au XVIe siècle*
XIII (1976), p. 95–115

IV. Folklore. Ethnomusicologie

175 COMIȘEL, EMILIA : *Du style musical libre dans le folklore roumain*
XIII (1976), p. 79–88

176 KAHANE, MARIANA : *La base prépentatonique des mélodies populaires de l'Olténie sous-carpatique*
I (1964), no. 2. p. 347–365

177 KARLINGER, FELIX : *Zur ikonologie rumänischer Volksmusik-instrumente*
V (1968), p. 183–188

178 MANOUKIAN, MANOUK : *La musique des goussannes contemporains*
X (1973), no. 1, p. 47–52

179 STIHI-BOOS, CONSTANTIN : *Contributions de Constantin Brăiloiu (1893–1958) et de George*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Georgescu-Breazul (1887—1961) à l'étude des modes musicaux populaires
X (1973), no. 1, p. 77—80

180 SULIŢEANU, GHIZELA : *Prémisses méthodologiques pour une relation entre la musique folklorique et la musique non folklorique au cours du moyen âge de la musique roumaine*
XV (1978), p. 41—45

V. Sociologie. Psychologie. Pédagogie

181 ALEXANDRESCU, LUCIA et VLADIMIR POPESCU-DEVESELU : *L'éducation musicale et l'auditoire contemporain*
X (1973), no. 1, p. 29—32

182 BĂLAN, THEODOR : *Particularités de l'organisation de l'écorce cérébrale et leur rôle dans l'éducation musicale*
X (1973), no. 2, p. 163—166

VI. Comptes rendus. Bibliographie. Discographie

183 BRUMARU, ADA : *Vîrstele Euterpei — Clasicismul*, Bucarest, 1972 (Constantin Stihi-Boos)
IX (1972), no. 2, p. 189—190

184 COMES, LIVIU : *Melodica palestriniană*, Bucarest, 1971 (Gheorghe Firca)
IX (1972), no. 2, p. 186—188

185 COSMA, OCTAVIAN-LAZĂR : *Hronicul muzicii româneşti*, vol. Ier, Bucarest, 1973, (Elisabeta Dolinescu)
XI (1974), p. 104—106

186 COSMA, OCTAVIAN-LAZĂR : *Hronicul muzicii româneşti, vol. II — III*, Bucarest, 1974—1975 (Constantin Stihi-Boos)
XIV (1977), p. 115—121

187 COSMA, OCTAVIAN-LAZĂR : *Hronicul muzicii româneşti*, vol. IVe. *Romantismul (1859—1898)*, Bucarest, 1976, (Elena Zottoviceanu)
XIV (1977), p. 121—123

188 COSMA, VIOREL : *Le Chœur Madrigal du Conservatoire*, Bucarest, 1971 (Elena Zottoviceanu)
IX (1972), no. 2, p. 185—186

189 *Doktorskaia dissertatia B. IA. Kotliarova na temu « George Enescu »* (Lev Ginzburg, Moscova)
IX (1972), no. 1, p. 98—99

190 *Enesciana*, vol. I. *La personnalité artistique de Georges Enesco*, Bucarest, 1976 (Vasili Şirli)
XIV (1977), p. 112

191 FIRCA, CLEMANSA-LILIANA : *Direcţii în muzica românească. 1900—1930*, Bucarest, 1974 (Speranţa Rădulescu)
XIII (1976), p. 156—159

192 HOFFMAN, ALFRED : *Repere muzicale*, Bucarest, 1974 (Grigore Constantinescu)
XIII (1976), p. 159—162

193 KIRIAC, D. G. : *Pagini de corespondenţă* (ed. Titus Moisescu) Bucarest, 1974 (Constantin Stihi-Boos)
XII (1975), p. 101

194 MACARIE IEROMONAHUL, *Opere*, vol. I (ed. Titus Moisescu), Bucarest, 1976 (Vasile Şirli)
XIV (1977), p. 112—113

195 *Muzica şi publicul*, Bucarest, 1976 (Costin Cazaban)
XIV (1977), p. 113—114

196 PALADI, MARTA : *Brahms*, Bucarest, 1972 (Brândușa Căplescu)
IX (1972), no. 2, p. 190—191

197 POPESCU-JUDETZ, EUGENIA : *Dimitrie Cantemir — Cartea ştiinţei muzicii*, Bucarest, 1973 (Vasili Şirli)
XII (1971), p. 95—97

198 PRICOPE, EUGEN : *Constantin Silvestri. Între străluciri şi ... cîntece de pustiu*, Bucarest, 1975 (Lucia-Monica Alexandrescu)
XIV (1977), p. 128—129

199 POPOVICI, DORU : *Gesualdo di Venosa*, Bucarest, 1969 (Gheorghe Firca)
IX (1972), no. 1, p. 100—101

200 POPOVICI, DORU : *Cîntec flamand. Şcoala neerlandeză*, Bucarest, 1971 (Constantin Stihi-Boos)
IX (1972), no. 2, p. 188—189

201 POPOVICI, DORU : *Muzica elizabetană*, Bucarest, 1972 (Constantin Stihi-Boos)
X (1973), no. 2, p. 205—206.

202 RĂDULESCU, MIHAI : *Violonistica enesciană*, Bucarest, 1971 (Elena Zottoviceanu)
IX (1972), no. 2, p. 183—185

203 RĂDULESCU, NICOLAE : *Sabin V. Drăgoi*, Bucarest, 1971 (Elisabeta Dolinescu)
IX (1972), no. 2, p. 180—181

204 TĂNĂSESCU DRAGOŞ, GRIGORE BĂRGĂUANU : *Dinu Lipatti*, Bucarest, 1971 (Clemansa Liliana Firca)
IX (1972), no, 2, p. 181—183

205 TOMESCU, VASILE : *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie. Ière Partie : Des origines au commencement du XXe siècle*, Bucarest, 1973, (Adrian Raţiu)
XI (1974), p. 102—103

206 VANCEA, ZENO : *Creaţia muzicală românească, secolele XIX — XX* (La création musicale roumaine, XIXe — XXe siècles), Bucarest, 1969 (Gheorghe Firca)
VI (1969), p. 276—278

207 VOICANA, MIRCEA, CLEMANSA FIRCA, ALFRED HOFFMAN, ELENA ZOTTOVICEANU, en collaboration avec MIRIAM MARBE, ŞTEFAN NICULESCU, ADRIAN RAŢIU : *George Enescu*. Monografie, 2 vol., Bucarest, 1971, (Theodor Bălan)
X (1973), no. 1, p. 99—108

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bibliographie

208 I (1964), no. 1, p. 190—191
209 II (1965), p. 190—191
210 III (1966), p. 219
211 IV (1967), p. 227—228
212 V (1968), p. 224—225
213 VI (1969), p. 283
214 VII (1970), p. 103—104
215 VIII (1971), p. 103—104
216 IX (1972), no. 1, p. 104
217 IX (1972), no. 2, p. 193
218 X (1973), no. 1, p. 113
219 X (1973), no. 2, p. 209
220 XI (1974), p. 107—108
221 XII (1975), p. 106—107
222 XIII (1976), p. 165
223 XIV (1977), p. 133
224 XV (1978), p. 145

Discographie

225 VII (1970), p. 100—101 (Anca Jalobeanu)
226 VIII (1971), p. 101—102 (Anca Jalobeanu)
227 IX (1972), no. 2, p. 195—196 (Anca Jalobeanu)
228 X (1973), no. 2, p. 211 (Anca Jalobeanu)
229 XII (1975), p. 108—109 (Anca Jalobeanu)
230 XIII (1976), p. 166—167 (Anca Jalobeanu)
231 XIV (1977), p. 134—135 (Anca Jalobeanu)

VI. Chronique

a) Musique

232 *La vie musicale (1964)*
II (1965), p. 182—184
233 *La vie musicale (1966)*
VI (1967), p. 221—223
234 *La vie musicale (1967)* (Clemansa Firca)
V (1968), p. 212—213
235 *La vie musicale (1969—1970)* (Brândușa Căplescu, Mircea Voicana et Vladimir Popescu-Deveselu)
VII (1970), p. 94—99
236 *La vie musicale (1970—1971)* (Alfred Hoffman, Monica Alexandrescu)
VIII (1971), p. 91—93
237 *Chronique de la vie musicale (Début de la saison 1971—1972)* (Alfred Hoffman)
IX (1972), no. 1, p. 81—84
238 *Chronique de la vie musicale (novembre 1971 — mai 1972)* (Alfred Hoffman)
IX (1972), no. 2, p. 165—170
239 *Chronique de la vie musicale (début de la saison 1972—1973)* (Alfred Hoffman)
X (1973), no. 1, p. 94
240 *Le Festival de Timișoara* (Alfred Hoffman)
X (1973), no. 2, p. 197—198
241 *Les Vacances musicales de Piatra-Neamț* (Clemansa Firca)
XI (1974), p. 91—92
242 *Le VIe Festival Musical International « Georges Enesco »* (Bucarest 11-18 septembrie 1973) (Alfred Hoffman)
XI (1974), p. 92—94
243 *Festivals roumains de musique en 1974* (Alfred Hoffman)
XII (1975), p. 82—86
244 *En feuilletant l'agenda musical 1975* (Vasile Șirli)
XIII (1976), p. 140—142
245 *Deux manifestations culturelles-artistiques de la vie populaire en Europe* (Irina Dragnea Comișel)
XIII (1976), p. 144—145
246 *La vie musicale* (Luminița Constantinescu)
XIV (1977), p. 97—99
247 *« L'Hymne à la Roumanie »*
XV (1978), p. 121—125
248 *La vie musicale bucarestoise* (Elena Zottoviceanu)
XV (1978), p. 128—129

b) Musicologie

249 *La session scientifique de 30 juin — 1er juillet 1964 en honneur du 20e anniversaire de la Libération de la Republique*
I (1964), no. 1, p. 188.
250 *La vie musicale (1964)*
II (1965), p. 182—184
251 *La vie musicale (1969—1970)* (Brândușa Căplescu, Mircea Voicana et Vladimir Popescu-Deveselu)
VII (1970), p. 94—99
252 *La conférence de 4 mai 1971 pour commémorer 15 ans depuis la mort de Georges Enesco* (Mircea Voicana)
VIII (1971), p. 93—95
253 *La vie musicale de l'Institut d'Histoire de l'Art* (Mircea Voicana)
VIII (1971), p. 93—95
254 *Le XIVe Congrès International d'Études Byzantines — Bucarest 1971, La section de musicologie* (Elena Zottoviceanu)
IX (1972), no. 1, p. 88—90
255 *Chronique* (Clemansa Firca)
X (1973), no. 1, p. 93
256 *Le Symposium « Musica antiqua Europae Orientalis » Bydgoszcz, 1975* (Elena Zottoviceanu)
XIII (1976), p. 142—144

c) Nécrologies

257 OPRESCO, GEORGES : *George Georgescu*
I (1964), no. 2, p. 401—403
258 *Georges Opresco*
VI (1969), p. 5—6
259 VANCEA, ZENO : *Mihail Jora (1891 — 1971)*
IX (1972), no. 1, p. 3—8

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C. CINÉMA.

I. Historiographie générale. Méthodologie de l'histoire du cinéma

260 CANTACUZINO, ION : *L'évolution historique du cinéma roumain*
V (1968), p. 189—208

261 CANTACUZINO, ION : *De la naissance à Bucarest d'une branche du septième art, le cinéma de recherche scientifique à 1898*
VII (1970), p. 53—56

262 CANTACUZINO, ION : *Après 15 ans de cinéma*
VIII (1971), p. 27—34

263 CANTACUZINO, ION : *Le professeur G. Marinesco et la création du cinéma de recherche scientifique médical*
X (1973), no. 1, p. 53—64

264 RIPEANU, B.T. : *Les premiers pas du cinéma en Roumanie, une perspective révisée*
IX (1972 no. 2, p. 143—149)

II. Personnalités du septième art

265 BARNA, ION : *Sergei Eisenstein*
III (1966), p. 179—190

266 POTRA, FLORIAN : *Jean Georgesco*
XV (1978), p. 99—102

267 RADO, PETRE : *Jean Mihail*
XV (1978), p. 103—107

268 VASILESCU, OLTEEA : *Victor Iliu* (in memoriam)
VII (1970), p. 87—88

269 VASILESCU, OLTEEA : *Sur l'activité de quelques artistes roumains dans les studios français à l'époque du muet*
X (1973), no. 2, p. 177—185

III. Théorie et critique de film

270 CANTACUZINO, ION : *Le paysage du cinéma roumain d'aujourd'hui*
XI (1974), p. 67—76

271 GHEORGHIU, MANUELA : *L'écho de la guerre dans les films roumains* (1912—1972)
IX (1972), no. 2, p. 151—157

272 GHEORGHIU, MANUELA : *Le cinéma — un allié de l'histoire*
XIV (1977), p. 27—32

273 POTRA, FLORIAN : *L'âme nationale et le cinéma roumain*
XI (1974), p. 77—85

274 POTRA, FLORIAN : *« Capriccio » après huit décennies de cinéma*
XIII (1976), p. 127—129

275 RÎPEANU, B.T. : *Cinéma et littérature*
IX (1972), no. 1, p. 29—39

IV. Les archives du film

276 CANTACUZINO, ION : *Le cinéma et les archives du film*
IX (1972), no. 1, p. 53—58

277 CANTACUZINO, ION : *Les archives de films et les recherches d'histoire du cinéma*
IX (1972), no. 2, p. 139—141

V. Sociologie du cinéma

278 CANTACUZINO, ION : *Les aspects sociologiques du cinéma—leur évolution historique et leur étude*
X (1973), no. 2, p. 167—176

279 RÎPEANU, B. T. : *Le film sociologique. Une contribution roumaine à l'histoire du cinéma*
X (1973), no. 1, p. 65—75

VI. Compte rendus

280 Cornel Cristian, Bujor T. Rîpeanu, *Dicționar cinematografic* (Olteea Vasilescu)
XII (1975), no. 1, p. 102—103

281 GHEORGHIU, MANUELA : *Filmul și armele* (George Littera)
XIV (1977), p. 111—112

282 ILIU, VICTOR : *Fascinația cinematografului* (Olteea Vasilescu)
X (1973), no. 2, p. 206—208

283 OPROIU, ECATERINA : *Greta Garbo, la star contestataire* (Olteea Vasilescu)
X (1973), p. 110—111

284 POTRA, FLORIAN : *Voci și vocații cinematografice* (Olteea Vasilescu)
XIII (1975), p. 162—163

285 SUCHIANU, D. I., C. POPESCU : *Shakespeare pe ecran* (Olteea Vasilescu)
XIV (1977), p. 131—132

286 SUCHIANU, D. I., C. POPESCU : *Drumuri, destine, climate* (Olteea Vasilescu)
XV (1978), p. 143—144

VII. Chronique

287 VIII (1971), p. 96—97 (Olteea Vasilescu)
288 IX (1972), no. 2, p. 171—173 (Olteea Vasilescu)
289 X (1973), no. 1, p. 95—97 (Manuela Gheorghiu)
290 X (1973), no. 2, p. 200—203 (Manuela Gheorghiu)
291 XI (1974), p. 95—98 (Manuela Gheorghiu)
292 XII (1975), p. 87—89 (Manuela Gheorghiu)
293 XIII (1976), p. 146—149 (Paul Silvestru)
294 XIV (1977), p. 100—103 (Manuela Gheorghiu)
295 XV (1978), p. 130—132 (Manuela Gheorghiu)

VIII. Nécrologies

296 GHEORGHIU, MANUELA, GEORGE LITTERA, FLORIAN POTRA, B. T. RÎPEANU, OLTEEA VASILESCU : *Ion Cantacuzino et le cinéma roumain*
XIII (1976), p. 131—134

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

INDEX DES NOMS D'AUTEURS *

Alexandrescu (Lucia-Monica) 146, 181, 198 (c.r.), 236 (c).
Alterescu (Simion) 1, 2, 3, 23, 24, 25, 32, 33, 34, 49, 50.
Andreescu (Margareta) 35, 36.
Balotă (Nicolae) 37.
Banu (George) 4.
Barna (Ion) 265.
Bălan (Theodor) 182, 207 (c.r.).
Berlogea (Ileana) 26, 38 82 (c.r.), 83 (c.r.), 94 (c.r.).
Brauner (Harry) 160.
Brediceanu (Mihai) 136.
Bugeanu (Constantin) 137.
Buzoianu-Panduru (Cătălina) 51.
Cantacuzino (Ion), 260, 261, 262, 263, 270, 276, 277, 278.
Cazaban (Costin) 195 (c.r.).
Cazaban (Ion), 5, 39, 40, 41, 52, 53, 73 (c.r.), 74 (c.r.), 79 (c.r.), 125 (c.).
Căplescu (Brândușa) 161, 196 (c.r.), 235 (c.), 251 (c.).
Cernescu (Dinu) 54.
Chiriță (George) 84 (c.r.), 93 (c.r.).
Ciobanu (Gheorghe) 147, 148, 149.
Comișel (Emilia) 175.
Constantinescu (Grigore) 192 (c.r.).
Constantinescu (Luminița) 246 (c.).
Costa-Foru (Anca) 42, 43, 44, 45, 55.
Dimiu (Claudia) 56, 76 (c.r.), 90 (c.r.), 116 (c.).
Dimiu (Mihai) 57.
Dolinescu (Elisabeta) 185 (c.r.), 203 (c.r.).
Dragnea-Comișel (Irina) 245 (c.).
Dressler (Franz-Xaver) 162.
Eminescu (Roxana) 75 (c.r.), 86 (c.r.).
Esrig (D.) 58.
Fetting (Hugo) 46.
Firca (Clemansa-Liliana) 135, 138, 150, 204 (c.r.), 234 (c.), 241 (c.), 255 (c.).
Firca (Gheorghe) 139, 140, 157, 184 (c.r.), 199 (c.r.), 206 (c.r.).
Flegont (Olga) 6, 20, 21, 27, 28, 59.
Florea (Mihai) 29, 30, 60
Gheorghiu (Manuela) 271, 272, 289 (c.), 290 (c.), 291 (c.), 292 (c.), 294 (c.), 295 (c.), 296.
Gheorghiu (Mihnea) 7.
Gheorghiu (Octavian) 8.
Ginzburg (Lev) 189 (c.r.).
Gîtză (Letiția) 9, 47, 61.
Grünberg-Matache (A.) 10.
Haas (Adriana) 62, 85 (c.r.).
Hoffman (Alfred) 127, 128, 155, 156, 163, 164, 165, 166, 236 (c.) 237 (c.), 238 (c.), 239 (c.), 240 (c.), 242 (c.), 243 (c.).
Hurnik (Ilya) 158.
Ionescu (Medeea) 63, 64, 117 (c.), 118 (c.), 119 (c.), 120 (c.), 121 (c.), 122 (c.).
Ionescu (Radu) 167 (n.).
Jalobeanu (Anca) 129, 141, 225 (d.), 226 (d.), 227 (d.), 228 (d.), 229 (d.), 230 (d.), 231 (d.).
Jantarski (Georgi) 151.
Kahane (Mariana) 176.
Karlinger (Felix) 177.
Kopecky (Jan) 22.
Littera (George) 281 (c.r.), 296.
Manole (Ovidiu) 142.
Manoliu (George) 168.
Manoukian (Manouk) 178.
Mărgineanu (Ioana) 65
Mîndru (Vicu) 11.
Moisescu (Valeriu) 66.
Nadin (Mihai) 12.
Nădejde (Lelia) 31.
Nicoară (Eugen) 48, 87 (c.r.), 91 (c.r.), 92 (c.r.).
Niculescu (Ștefan) 130, 143.
Opresco (Georges) 257.
Paleologu (Al.) 13, 123 (c.).
Pascadi (Ion) 14.
Pavlovici-Alexandrescu (Liliana) 67, 68, 113 (c.), 114 (c.), 115 (c.), 124 (c.).
Peretz (Erast) 144.
Piru (Elena) 169.
Popa (Letiția) 69.
Popescu (Ana Maria) 70, 71, 78 (c.r.), 88 (c.r.).
Popescu (Mircea) 131.
Popescu (Radu) 126 (c.r.).
Popescu-Deveselu (Vladimir) 181, 235 (c.), 251 (c.).
Potra (Florian) 266, 273, 274, 296.
Radu (Petre) 267.
Rațiu (Adrian) 205 (c.r.).
Rădulescu (Speranța) 132, 152, 153, 191 (c.r.).
Rîpeanu (B.T.) 264, 275, 279, 296.
Roșcău (Manuela) 77 (c.r.).
Silvestru (Paul) 293 (c.).
Silvestru (V.) 15.
Stihi-Boos (Constantin) 179, 183 (c.r.), 186 (c.r.), 193 (c.r.), 200 (c.r.), 201 (c.r.).
Strihan (Andrei) 89 (c.r.).
Sulițeanu (Ghizela) 180.
Șirli (Vasile) 190 (c.r.), 194 (c.r.), 197 (c.r.), 244 (c.).

* Abréviations: b = bibliographie; c = chronique; c.r. = compte rendu; d = discographie; n = note; néc. = nécrologie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Toboşaru (Ion) 16.
Tonitza-Iordache (Michaela) 17
Ţopa (Liliana) (voir Pavlovici-Alexandrescu (Liliana)).
Vancea (Zeno) 259.
Vasilescu (Olteea) 268, 269, 280 (c.r.), 282 (c.r.), 283 (c.r.), 284 (c.r.), 285 (c.r.), 287 (c.r.), 288 (c.r.) 296.
Visarion (Alexa) 72.
Voicana (Mircea) 134, 135, 145, 170, 171, 172, 235 (c.), 251 (c.), 252 (c.), 253 (c.).
Wald (Henri) 18.
Zamfirescu (Ion) 19.
Zottoviceanu (Elena) 135, 145 154, 159, 173, 174, 187 (c.r.), 188 (c.r.), 202 (c.r.), 248 (c.r.), 254 (c. r.), 256 (c.r.).

INDEX DES NOMS*

Bălţăţeanu (Nicolae) 50.
Bârsescu (Agatha) 26.
Beligan (Radu) 55.
Bertola (Clody) 64.
Botta (Emil) 50.
Brahms (Johannes) 196 (c.r.)
Brăiloiu (Constantin) 157, 179
Breazul (George Georgescu) 179.
Brecht (Bertold) 65.
Brediceanu (Tiberiu) 161.
Buzescu (Aura) 50.
Büchner (Georg) 62.
Calboreanu (George) 53.
Cantacuzino (Ion) 296 (néc.).
Cantemir (Dimitrie) 197 (c.r.).
Caragiale (I. L.) 66.
Caragiu (Toma) 55.
Călinescu (George) 56.
Cehov (A.P.) 90 (c.r.).
Constantinescu (Paul) 146, 152.
Craig (Edward Gordon) 47.
Cupcea (Maria) 71.
Davila (Al.) 33.
Debussy (Claude) 137
Drăgoi (Sabin V.) 203 (c.r.).
Eftimiu (Victor) 126 (néc.).
Eisenstein (Sergei) 265.
Enesco (Georges) 134, 150, 153, 158, 159, 163, 165 (n.), 169, 170, 172, 173, 189 (c.r.), 190 (c.r.), 202 (c.r.), 207 (c.r.).
Georgescu (George) 155, 257 (néc.)
Georgesco (Jean) 266.
Gesualdo di Venosa 199 (c.r.).
Ghelan (Silvia) 71.
Gheorghiu (Mihnea) 69.
Gheorghiu (Toni) 52.
Iliu (Victor) 268.
Ionescu (Eugen) 39.
Ives (Charles) 166.
Janaček (Leoš) 172.
Jora (Mihail) 164, 259 (néc.).
Kiriac (D.G.) 160, 193 (c.r.).
Lipatti (Dinu) 204 (c.r.).
Macarie Ieromonahul 194 (c.r.).
Marinesco (G.) 263.
Max (Édouard de) 43 (n.).
Mihail (Jean) 267.
Mihalovici (Marcel) 167 (n.).
Millo (M.) 29.
Molière 8, 29, 51, 57.
Mosto (Giovanni Battista) 174.
Opresco (Georges) 258 (néc.).
Ostermayer (H. et G.) 162.
Palestrina (G.P.) 184 (c.r.).
Petrescu (Camil) 32, 37, 48.
Piscator (Erwin) 35.
Popescu (Mihai) 50.
Racine (Jean) 10.
Răchiţeanu-Şirianu (Irina) 53.
Reinhardt (Max) 36, 46.
Sava (Ion) 41.
Sebastian (Mihail) 66.
Shakespeare 41, 46, 54, 86 (c.r.).
Silvestri (Constantin) 198 (c.r.).
Stanca (Radu) 59.
Tchaïkovsky (Petr. Ilich) 171.
Ventura (Maria) 42.
Vraca (George) 60.
Wedekind (Frank) 85 (c.r.).
Ysaye (Eugène) 168.
Zemlinsky (Alexander von) 170.

* Abréviations: c.r.=compte rendu; n=note; néc=nécrologie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRINTED IN ROMANIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 30

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.*

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes:

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction dans une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, 71 104 Bucarest, Roumanie.

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XVII, P. 1 — 152,
BUCAREST, 1980

PRINTED IN ROMANIA